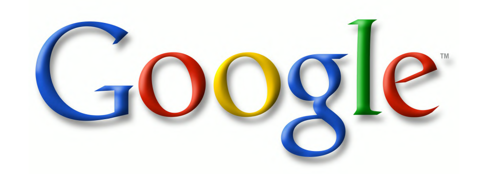
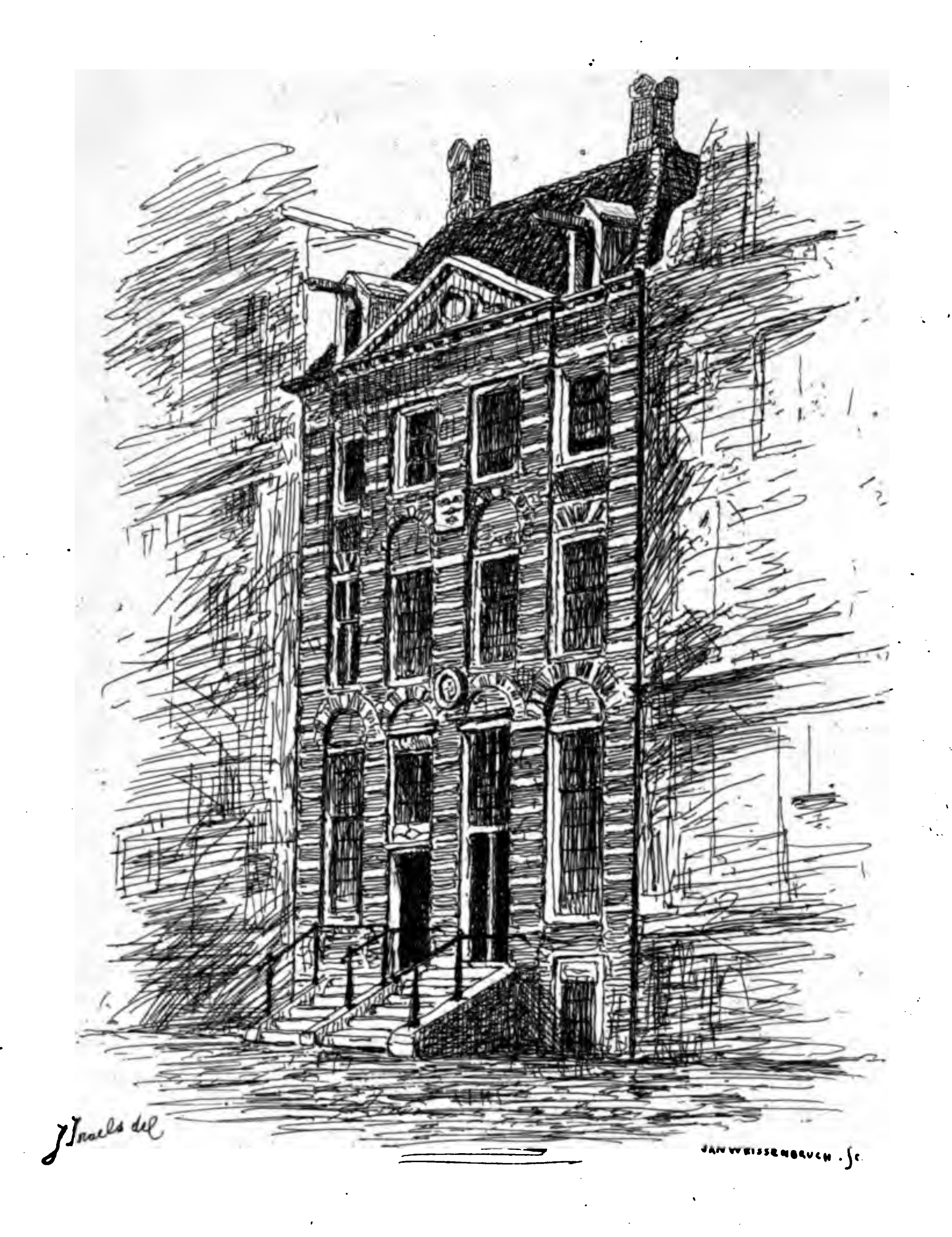



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
RIES



LA MAISON DE REMBRANDT
1640 À 1656.

REMBRANDT

SA VIE ET SES ŒUVRES

PAR

C. VOSMAER

SECONDE ÉDITION, ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
ÉDITEUR.

PARIS
Librairie RENOUARD, H. LOONES Succr.
6, RUE DE TOURNON, 6

1877

En écrivant ce livre dans une langue qui n'est pas la mienne, j'ai cru souvent entendre la remarque d'un Grimbert hollandais, disant à Renart:

...... Oncle, vous francisez-vous?
Se vous le voulez, parlez-moi
Hollandais, que je le comprenne [1].

Lors répondis en soupirant,
Sire Grimbert, je n'en puis mès,
Car je l'amasse miex assez,

mais je ne saurais renfermer dans les limites restreintes de notre langue, des pages inspirées par le désir de porter aussi loin que possible la gloire du grand Rembrandt.

Depuis que j'ai eu pour la première fois l'occasion d'écrire ces lignes, dans la préface de Septembre 1868, neuf ans se sont écoulés, et j'ai pu refaire entièrement mon livre. Il aura gagné encore en ceci qu'une main amie, celle de M. Alphonse Willems de Bruxelles, a bien voulu, autant que le permettait l'étendue de ce travail, se charger de revoir les épreuves, au point de vue de la correction du langage.

---

[1] v. 1461. Grimbert sprac: Oom, walschedi?
Oft ghi wilt, spreect jeghen mi
In dietsche, dat ict mach verstaen.

Je présume qu'il voudrait écarter ces remercîments, mais je tiens à lui exprimer toute ma gratitude pour les soins qu'il a apportés à cette nouvelle édition.

Je dois à l'amitié de M.M. Israëls et Weissenbruch les deux illustrations qui accompagnent cet ouvrage.

Le premier a dessiné la maison de Rembrandt dans la Breedstraat, dessin reproduit par l'eau-forte de M. J. Weissenbruch, qui a gravé aussi le fac-simile du dessin de Rembrandt au British Museum, représentant le peintre dans son atelier, dessinant d'après le modèle.

Le classement historique est celui qui conduit le mieux à faire connaître les œuvres d'un artiste, à mettre en lumière leur marche graduelle et les rapports qui existent entr'elles. Dés l'abord un catalogue chronologique des œuvres de Rembrandt me parut indispensable, et il doit sembler étrange que personne jusqu'ici n'ait essayé de réaliser cette idée, soit pour Rembrandt, soit pour tout autre artiste. C'est donc pour la première fois qu'un essai en ce genre aura été tenté. Ici les peintures, les dessins, les eaux-fortes du maître, dont l'œuvre est si étendu et si varié, se présentent dans une succession historique, dans un ensemble, qui jettent un jour tout nouveau sur la marche et le développement du talent de Rembrandt. Dans ce catalogue j'ai rassemblé, outre les pièces portant date, tout ce qui se prêtait, soit par le style, soit par d'autres motifs, à être rangé sous une année ou sous une époque déterminée.

Les eaux-fortes ne sont indiquées que par les titres et les numéros du catalogue de M. C. Blanc, dont les descriptions soignées et détaillées rendent toute répétition superflue. Pourtant quelques additions et quelques changements ont trouvé place dans mon travail.

Partout où l'on rencontre la signature RH, il faut observer que ces lettres, étant les initiales de *Rembrandt Harmens*, se présentent accolées en monogramme.

Les œuvres précédées d'un? sont celles dont l'existence ou l'authenticité me paraissent douteuses.

Bien que cet essai soit le fruit de longues et laborieuses recherches dans les collections, les musées et les livres, il est loin d'être complet. Cependant il pourra servir de canevas pour d'autres, et je m'appliquerai moi-même à le compléter.

Mais en dehors de cette liste déjà si étendue, il existe une foule d'ouvrages qui n'y sont pas mentionnés. Rembrandt a tant produit, ses œuvres sont tellement éparses dans tous les coins de l'Europe, il y en a tant dont on ne peut contrôler ni l'existence, ni l'authenticité, que voilà déjà une catégorie d'ouvrages impossibles à ranger sous une époque déterminée. Une autre catégorie est celle d'œuvres connues et authentiques, mais que les limites tracées à l'activité individuelle m'ont empêché de voir, et sur lesquelles je ne possède pas de données suffisantes. Pour ne citer qu'un seul exemple, l'on se rappellera que plusieurs peintures et dessins du maître se trouvent dis-

persés dans les châteaux des mécènes anglais, et on conviendra qu'il m'était impossible de n'omettre aucune de ces œuvres.

Pour faciliter les recherches j'ai réuni dans une liste systématique les œuvres de Rembrandt. C'est là qu'on trouvera encore plusieurs peintures, que je n'avais pu placer dans le catalogue chronologique, plus une foule de dessins, dont en général le classement par dates est fort difficile.

Et encore tout n'a pu trouver place. Impossible de vérifier *toutes* les peintures mentionnées par Smith. Son *catalogue raisonné* restera donc toujours à consulter.

J'ai donné ce que j'ai pu, *quod ferre valent humeri.*

C. VOSMAER.

INTRODUCTION.

L'oeuvre de Rembrandt a été depuis longtemps l'objet de sérieuses études. Les catalogues de Smith, de Gersaint, de Bartsch, et en dernier lieu le magnifique catalogue raisonné et illustré de M. Ch. Blanc, ont commenté ses oeuvres. Alors sont venues les études spéciales sur sa vie. M. Rammelman Elsevier, archiviste de Leide, avait ouvert de nouvelles voies pour la biographie de Rembrandt en indiquant le lieu où il est né et où sa famille a demeuré à Leide. Les ouvrages de M.M. Scheltema, archiviste d'Amsterdam, la notice sur la femme de Rembrandt, de M. Eekhoff, archiviste de Leeuwarden, l'excellent article de M. E. Kolloff, dans le *Histor. Taschenbuch* de von Raumer de l'année 1845 ont mis au jour plusieurs détails de sa vie et de son oeuvre. Surtout les brillantes études de W. Bürger (Th. Thoré) sur le maître et la pléiade rembranesque, ont approfondi le génie tout particulier du grand artiste.

En attendant avec un désir impatient le grand travail d'ensemble, que Bürger rêva, mais dont sa mort regrettable nous a privés, je publiais en 1863 un essai sur la jeunesse de Rembrandt et sur ses précurseurs, et en 1868 un volume sur l'homme et ses oeuvres.

Je voulais y exposer la connexité de Rembrandt avec ce qui l'a précédé, les agents qui l'ont formé, les prémisses dont il est la conséquence logique.

Je voulais étudier l'artiste dans son entourage, — ses contemporains, ses amis, ses antagonistes; le mouvement intellectuel

de son temps, le parallélisme de l'art et de la littérature de son pays. En même temps voir l'homme dans l'artiste. C'est en un mot l'explication du phénomène artistique que je cherchais; les causes dont il est le résultat, son essence même et les effets qui à leur tour en devront ressortir, c'est-à-dire sa signification pour nous et pour l'avenir.

Depuis lors de nouvelles études m'ont mis à même de rectifier et de compléter sous divers rapports ces premiers essais. C'est donc avec un vif plaisir que je saisis l'occasion de publier une nouvelle édition de mon ouvrage.

Ainsi que la vie de la plupart de nos peintres, celle de Rembrandt a eu beaucoup à souffrir des biographes. Le vrai et le faux y sont tellement mêlés qu'il importe de faire la critique des sources.

Tout ce qui a été écrit sur sa vie pendant le 18e et la première moitié du 19e siècle, est généralement très-erroné. Dès Houbraken les erreurs se multiplient. Il n'y a que très-peu de sources imprimées qui soient valables. En premier lieu Orlers, contemporain, demeurant dans la même ville. Il est le premier qui fasse mention du peintre, dans la seconde édition de sa *Description de Leide*, parue en 1641. Ce qu'il dit des peintres est (comme il l'avoue lui-même) littéralement pris dans van Mander. Mais où le livre de celui-ci (mort en 1607) cesse, cette source lui fait défaut. Il est vraisemblable qu'il puisa alors ses renseignements dans la ville ou qu'il fouilla ses archives, comme il fit pour d'autres parties de son livre. On peut donc en croire Orlers jusqu'à preuve contraire.

Il importe de faire connaître les expressions mêmes de notre premier témoin, l'ancien bourgmestre.

Voici la traduction littérale de ce qu'il relate sous le titre de:

REMBRANDT VAN RIJN.

« Fils de Harmen Gerritszoon van Rijn et de Neeltgen Willems van Suydtbrouck, est né *dans* la ville de Leide le 15 juillet de l'an 1606. Ses parents l'ayant envoyé à l'école pour lui faire apprendre ensuite la langue latine et pour le conduire à l'académie Leidoise, afin qu'ayant accompli son âge il pût

servir la ville et la république de sa science, il n'y eut nulle envie ni désir, parce que ses tendances naturelles le portaient toujours vers l'art de peindre et de dessiner; pourquoi iceux ont été forcés de reprendre leur fils de l'école, et de le conduire et le mettre en apprentissage chez un peintre suivant son désir, afin d'apprendre chez lui les premiers fondements et les principes. Suivant cette résolution ils l'ont conduit chez le peintre de mérite maître Jacob Isaacksz. van Swanenburch, pour être enseigné par lui, chez lequel il est resté à peu près trois années; et comme pendant ce même temps il avait tellement progressé, que les amateurs de l'art en étaient tout émerveillés, et qu'on put voir assez qu'avec le temps il deviendrait un peintre éminent, ainsi son père a trouvé bon de le mettre en pension et de le conduire chez le peintre renommé P. LASMAN, demeurant à Amsterdam, afin que par lui il fût conduit et enseigné encore plus loin et mieux.

Ayant été chez celui-ci environ six mois, il a trouvè bon d'étudier et d'exercer la peinture seul et à sa propre guise; et il y a si bien réussi qu'il est devenu un des peintres les plus renommés de notre siècle. Comme son art et son ouvrage plaisaient extrêmement aux habitants d'Amsterdam, et comme il était maintes fois sollicité d'y faire soit portraits, soit d'autres tableaux, il a trouvé convenable de se transporter de Leide à Amsterdam, et est parti par conséquent d'ici vers l'année 1630, et y a pris sa demeure, et y réside encore en cette année 1641.»

La deuxième source par ordre de temps est *Het gulden Cabinet*, du notaire de la ville de Lierre, maître Cornelis de Bie, livre daté de 1661, qui cependant ne contient au sujet de Rembrandt que quelques vers qui ne nous apprennent rien.

La troisième source c'est Simon van Leeuwen. Dans sa description de la ville de Leide, de 1672, il ne consacre à la mention des artistes nés dans cette ville que quelques phrases très-succinctes, qu'apparemment il a puisées dans le livre de Orlers. Il est singulier qu'à l'endroit de Isaac Nicolai (van Swanenburch) et de son fils Jakob il ne dise rien de l'apprentissage de Rembrandt chez ce dernier; et qu'au contraire il soit *le seul*

qui ait remarqué, dans la vie de Joris van Schooten, que celui-ci « fut le maître de Rembrand van Rijn et de Jan Lievensz. »

Dans sa notice sur Rembrandt il se borne à dire: « né *dans* la ville de Leide le 15 juillet 1606, mort depuis peu. »

Quiconque a vu dans le livre de van Leeuwen la place minime qu'occupent ses notes sur les artistes de Leide et l'insignifiance de leur contenu, ne peut attacher une grande importance à ses assertions. Que Rembrandt ait fréquenté l'atelier de van Schooten, ni Orlers, ni aucun auteur contemporain, ne viennent confirmer le fait; et le seul témoignage de van Leeuwen ne saurait suffire à l'admettre. C'est pour cela que nous ne comptons pas van Schooten parmi les maîtres de notre peintre.

La quatrième source est très-intéressante, parce qu'elle émane d'un peintre, d'un contemporain, d'un homme qui a connu de près la Hollande et ses artistes. C'est le livre de Joachim Sandrart.

Sandrart, noble de naissance, vit le jour à Frankfort sur le Main, le 12 mai 1606. Sur la renommée de Honthorst il alla à Utrecht, fréquenta son atelier, voyagea en Angleterre, repassa par la Hollande et l'Allemagne, se rendit vers 1628 à Venise, à Florence, à Rome et resta dans cette ville quelques années. Il y demeura avec Claude le Lorrain et fut très-familier avec les membres du club hollandais (de hollandsche bent); puis encore avec Poussin, Merian, Elsheimer, van Laar, auquel il prodigua des louanges comme à l'un des premiers maîtres. Les frères Both, Goudt, etc. sont de ses amis.

Pendant les années 1635 et 1636 il était à Amsterdam, fréquentant les plus célèbres littérateurs, savants et artistes de cette ville. Il doit avoir connu Rembrandt, qu'il trouva alors dans toute la forte jeunesse de son talent. Aussi lui consacra-t-il une notice très-détaillée, résultat de ses propres observations, et qui par là nous est d'une immense valeur.

Dans le cours de cet ouvrage je me propose de parler des contemporains de Rembrandt, de leurs opinions sur ce peintre ainsi que de leurs relations avec lui. Là je donnerai en entier les observations de Sandrart.

Une cinquième source nous est fournie par le livre de Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge school der schil-*

derkonst, édité à Rotterdam en 1678. S. van Hoogstraten, fils de Theodoor ou Dirk, est né à Dordrecht en 1627. Il reçut d'abord les leçons de son père; après la mort de celui-ci en 1640, ayant alors treize ans, il passa chez Rembrandt. A la page 257 de son livre il parle de «l'ingénieux Rembrant, après la mort de mon père Théodore, mon second maître.» Il mourut en 1678.

Dans ce livre, où l'on trouve une foule de choses curieuses, il ne donne que ses propres impressions, idées et expériences. Ce qu'il dit de Rembrandt a un grand intérêt comme provenant d'un homme qui l'a connu de près; c'est donc une source authentique, où nous ne trouvons point de détails biographiques il est vrai, mais qui nous fournit en revanche des données sur les opinions du fameux maître, et quelques jugements d'un contemporain.

Je n'ai pas encore nommé Houbraken. Celui-ci a écrit un demi siècle après la mort de Rembrandt, et son livre est tellement rempli d'erreurs et de contes qu'on ne saurait en faire usage que préparé par des études plus sérieuses. Toutefois en s'armant d'une critique soupçonneuse on trouvera chez Houbraken quelques détails qui n'ont besoin que d'être dégagés d'erreurs palpables. Houbraken fut élève de Hoogstraten et c'est par cette voie que des notions vraies peuvent être parvenues jusqu' à lui, quoiqu'il les ait altérées. C'est avec lui que commence cette manière anecdotique d'écrire l'histoire des artistes, méthode fondée sur l'opinion que les artistes ont pour trait distinctif d'être d'originaux extravagants, joignant presque toujours la rudesse à la brutalité.

Joignons à ces sources biographiques contemporaines les lettres de Rembrandt, les données contenues dans ses oeuvres, les mentions que font de lui les poètes de son temps, et enfin les pièces authentiques dont une partie a été publiée de nos jours par Josi, M.M. Immerzeel, Elsevier et Scheltema. A ces dernières j'en ajouterai quelques-unes qui m'ont été communiquées par M. Rammelman Elsevier avec une obligeance et un soin qui ont droit à ma vive reconnaissance. En étudiant ces actes et registres j'ai reconnu qu'il en est plusieurs qui n'ont pas été publiés, qu'on n'a pas assez fouillés, et aussi qu'il reste encore

quelques erreurs à relever. Dès lors j'ai cru qu'il était indispensable de soumettre toutes ces pièces à un nouvel examen et qu'il serait utile d'en publier les parties les plus importantes. J'y ajoute deux pièces intéressantes, que j'ai trouvées aux archives nationales à la Haye.

L'année 1606, donnée par Orlers comme date de la naissance de Rembrandt, était généralement admise, jusqu' à ce que M. Scheltema fit observer que d'après le registre des mariages, où l'on trouve «10 juin 1634, Rembrandt Harmensz. van Rijn, de Leide, âgé de 26 ans,» le peintre devait être né en 1608. En effet, si l'on soustrait 26 de 1634, on trouve 1608.

Cependant Rembrandt étant né le 15 juillet (ou juin, selon Houbraken), et la note étant rédigée le 10, cette soustraction n'est pas juste. Si Rembrandt comptait 26 ans le 10 juin 1634, il aurait eu 27 ans révolus le 15 de ce mois ou de juillet; il faudra donc pour arriver à l'année de sa naissance abstraire 27 de 1634, et alors on arrive à l'année 1607.

Nous avons une eau-forte, un de ses portraits, où Rembrandt a écrit R. H. f. 1631 aet. 24. Il en résulte encore l'année 1607.

Nous avons donc deux documents, émanés de Rembrandt lui-même, qui fixent sa naissance à 1607. Ainsi 1608 étant hors de cause, nous avons à opter entre Orlers, 1606, et Rembrandt, 1607. Alors c'est cette dernière date que j'ai cru devoir accepter comme la vraie.

Quant au nom REMBRANDT, remarquons que c'est un prénom, fréquent au 16e et au 17e siècle. Il est aussi écrit RIJNBRANDT. Les noms de REM, REMMERT, REMBERT, REIJER en sont des abréviations ou des variantes. D'ailleurs plusieurs noms sont composés avec BRAND, tels que GERBRAND, WIJBRAND, IJSBRAND, WOLBRAND, SIBRAND.

D'après l'ancienne coutume, Rembrandt prit le nom de son père Harmen, et se nomma donc:

Rembrandt Harmenszoon (fils de Harmen) van Rijn. Le nom de van Rijn ne se trouve dans les actes qu'après 1600.

Il serait à désirer que l'on cessât enfin de lui donner le prénom de Paul, qu'il n'a jamais porté.

I.

UN PELERINAGE A LEIDE.

En entrant dans la ville de Leide par la Porte Blanche, au bout d'une vingtaine de pas l'on voit à gauche une ruelle entre la caserne et les maisons de la rue dite Noordeinde. Quand on prend cette ruelle, on a à droite des maisons assez chétives et des écuries, à gauche les murailles de la caserne, puis un vieux mur et les terrains exhaussés de l'ancien rempart de la ville, à l'extrémité duquel est bâtie maintenant une école de marine. Au coin nord de ce rempart se trouve encore un reste de bastion du vieux boulevard. Le tout est comme jadis baigné par le Rhin. [1]

Rien ne rappelle en ces lieux le souvenir de ce qui s'y est passé il y a deux siècles. Ce n'est que depuis quelques années que cette place insignifiante a été sacrée comme le lieu de naissance de REMBRANDT VAN RIJN.

Sous le charme de ce nom, l'imagination reconstruit le passé.

Nous nous représentons l'ancienne ville du 17e siècle. C'était alors une cité riche, puissante, et la première en étendue après Amsterdam.

« Qu'elle est belle et propre, » dit naïvement son ex-bourgmestre Orlers, « c'est ce que même les rues vous prouvent, qui sont ici aussi propres que dans maint pays l'intérieur des maisons; qu'elle est belle et plaisante c'est ce que prouve la mul-

---

[1] Depuis que ceci a été écrit, on a démoli à Leide la Porte Blanche, joli monument de l'architecture civile du 17e siècle. L'entrée de la ville, le pont, ont été modifiés; seuls la ruelle et le bastion y sont encore.

titude de maisons jolies et bien bâties; qu'elle est riche en eaux cela vous est démontré incontestablement par la quantité d'eau et de canaux."

En vérité la ville avait un aspect opulent et florissant. Les grandes et larges rues, les canaux où miroitait une eau pure et vive, les arbres qui les bordaient, la rendaient gaie. Les maisons bourgeoises avaient déjà échangé en grand nombre leurs vieilles façades en bois contre de grands pignons à escaliers; les briques rouges étaient bariolées de bandes blanches en pierre de taille; les quarts de rond, les arcs en anse de panier, les frontons, les festons, les médaillons portant devises et bas-reliefs emblématiques, complétaient cette architecture caractéristique et vraiment belle, qui en était alors chez nous à sa seconde période de renaissance. Un grand et somptueux hôtel-de-ville, érigé dans le même style datant du commencement du 17e siècle, deux grandes et belles églises gothiques, une quantité d'édifices religieux adaptés à des destinations séculières, s'élevaient au-dessus des toits bourgeois.

Tout cela portait le caractère d'une grande aisance. Aussi, comme les anneaux que forme la coquille dans ses croissances successives, la ville s'était agrandie de plus en plus en cercles dont les rayons aboutissaient tous au centre du Vieux Leide (Out-Leiden, le noyau de la ville). Le dernier agrandissement avait eu lieu du côté sud et sud-ouest, et antérieurement au siége de 1574 tout le terrain compris entre la Porte Blanche et la partie plus ancienne avait été déjà couvert de maisons.

Le voyageur qui arrivait de ce côté-ci, longeait d'abord un bout du Rhin, ayant cette rivière et la haute digue à sa gauche, les bas pâturages à sa droite. Alors la ville s'étendait devant lui avec ses nombreuses flèches et tourelles, ses remparts élevés ceints tout à l'entour de bastions et de moulins à vent. Il passait le pont de bois, puis une porte basse entre deux grosses tours donnait accès dans la cité.

Aussitôt à sa gauche se trouvait le rempart contre les murs de la ville. En face de ce terrain exhaussé, nommé le boulevard *du Pélican*, et sur lequel étaient placés deux moulins, s'étendait une rangée de maisons. Cette place formait avec ces

maisons d'un côté et le rempart de l'autre, une sorte de rue nommée *De Weddesteeg*, la ruelle de l'abreuvoir.

Déjà en 1574 une des maisons de cette place était habitée par une famille qui nous intéresse. Dans un acte de 1581, *Description de tous les bourgeois et habitants de cette ville de Leide* [1], nous lisons:

't Bon van (section de) Rapenburch.

In de (dans la) Wedde Steghe.

Cornelis Claesz. Molenaer vā Berckel (meunier de Berckel) omtrent 7 jaer hier gewoond. (a demeuré ici à peu près 7 ans).

Lijsbeth Harmansdr. sijn huysvrou (sa femme).

Harmā. / Marijtge } kinderē vā Lijsbeth, voorsz. gewonnē bij Gherrit Roelē: haer 1e man. (enfants de L. et de son premier mari Gerrit Roelofsz.)

Monsr. (sic) Egma, vuyt Vrieslandt, student. (Monsr. Egma, étudiant, de la Frise).

Claes Cornelisz. / Clement Jansz. } knechts aldaer (valets).

Lijsbeth Adriaensdr., de maecht daer ten huyse. (la servante).

Voilà le ménage entier des grands-parents de Rembrandt. Gerrit Roelofs était mort avant 1574 et sa femme Lijsbeth s'était remariée avec Cornelis Claesz. en cette année. Il est curieux que l'étudiant qui logeait alors chez ces bourgeois, ait été justement un compatriote de Saskia, la future femme de Rembrandt.

Harmen, meunier comme son beau-père, épousa le 8 octobre 1589 dans l'église Saint Pierre à Leide, Neeltjen fille de Willem van Suydtbrouck, boulanger à Leide, et de Lijsbeth Cornelisdr. [2]

De son côté Marijtje se maria aussi: le 13 avril 1584 son union est enregistrée dans les livres de l'hôtel-de-ville. Le mari se nommait Pieter Claesz. van Medemblic, batelier de profession. Les époux se fixèrent dans une maison située dans le Marendorp, rue appelée depuis Haarlemmerstraat.

---

[1] Ao. 1581. Beschrijvinge van alle de Poorters ende Innewoonders deser stad Leyden gedaen in de Maent Septembris; blad. 92.

[2] Les Appendices contiennent les preuves des détails ci-dessus.

Leurs quatre enfants reçurent les noms de Neeltje, née en 1584, Gerrit en 1586, Marijtje en 1588, Pieter en 1590.

Le 27 nov. 1589, Harmen acheta pour 1800 florins de son beau-père Cornelis Claesz. la moitié du moulin et des instruments, la partie méridionale du *molenhuis* (maison servant au travail du moulin) située au bas du rempart dans le Weddesteeg, et en troisième lieu dans cette même rue une maison, nouvellement bâtie, avec son terrain, située juste à côté de la maison de Corn. Claesz., le tout circonscrit par les jardins de maître Jacob Cornelisz. le chirurgien, et par la maison et le terrain de Aernt Jansz. Smit. [1] La carte manuscrite que nous reproduisons contient ces deux derniers détails.

C'est dans cette maison que les nouveaux mariés se fixèrent. Harmen possédait encore la moitié d'un jardin, situé hors la porte dite de Rijnsburg, sur le territoire du bourg d'Oegstgeest (village aux environs de Leide).

Divers actes contemporains, ainsi que les cartes de Dou (1614), de Bastius (1600), et les précieux extraits de cartes manuscrites contenues dans le *livre des rues* et *le livre des canaux*, dont je dois la connaissance à M. Elsevier, permettent de reconstruire assez justement la topographie du lieu. Un de ces extraits du *livre des rues* et la partie en question de la carte de Bastius, carte très-exacte, dédiée au magistrat de la ville, sont reproduits sur notre planche.

Le coin le plus septentrional de la rue tout près du rempart était occupé en 1600 par une maison (n°. 1 sur notre planche) habitée par Claes Cornelisz. meunier, membre de la famille des Claesz. et proche parent du meunier Cornelis Claesz. van Berckel, puisque lui aussi est quelquefois nommé van Berkel. En 1581 nous avons déjà rencontré ce personnage sur la liste des habitants, comme demeurant en qualité de valet chez Cornelis Claesz. En 1606, sa position s'est élevée; il a acheté de Cornelis Claesz. et de Harmen van Rijn un quart du moulin, et en 1622 nous le trouvons en fonction de meunier et marié avec Brechtge Mourijns, demeurant avec un fils Mourijn dans

[1] Prothocol van opdrachts ende waarbrieven begonst in den jare 1589. lett. Q. folio 44 verso.

la maison en question. Puis toujours dans le Weddesteeg le registre de 1622 [1] mentionne en second lieu un autre membre de cette famille, demeurant avec sa femme et deux enfants dans la même maison. A coté de celle-ci se trouvaient deux maisons avec leurs terrains, (n°. 2 et 3), où dès 1574 avait demeuré Cornelis Claesz, avec Lijsbeth et ses enfants, le ménage que nous a décrit l'acte de 1581.

La quatrième maison était celle que Harmen acheta de ses parents lors de son mariage en 1589, et où naquirent les cinq premiers de ses enfants.

En 1600 la situation changea. La mère Lijsbeth mourut et elle eut pour héritiers ses deux enfants, Harmen et Marijtje, qui reçurent entre autres «les maisons et terrains voisins l'un de l'autre situés vers le Pellicaen et le Weddesteeg, près de la Porte Blanche, limités au nord par Claes Cornelisz., meunier, et le fossé du rempart, au sud par la maison que Harmen avait antérieurement achetée de ses parents; limités devant par le Weddesteeg et s'étendant derrière jusqu'aux terrains et maisons «(ailleurs les jardins)» de maitre Jacob Roeloffsz.» [2]

Le frère et la sœur, déjà veuve et ayant quatre enfants, conviennent alors de partager ces immeubles, héritage de leurs parents. En 1600 ils passent un acte, dressé par le premier secrétaire de la *Chambre des Orphelins* Simon Thomas van Swieten.

Harmen gardera en propre la maison et le terrain (n°. 3) touchant immédiatement à sa demeure actuelle, et s'étendant jusqu'aux jardins du docteur maître Jakob Roelofs Westkorst (n°. 6); il gardera encore la petite maison neuve (n°. 5) derrière la maison; aux conditions suivantes:

1°. il laissera demeurer sa vie durant et sans loyer, sa tante Marijtje Harmensdr., soeur de sa mère, dans cette petite maison de derrière.

2°. sous les stipulations nécessaires des droits de passage sur le terrain attribué à la soeur et aux enfants de celle-ci, des devoirs de réparation et du bon entretien des murs, du puits, etc.

---

[1] Cohier van 't Hooftgelt van de Stadt Leyden. Anno 1622.

[2] Wees- en armboek. Register A. fol. 79. verso: contenant l'acte de séparation de l'héritage.

3°. le mur septentrional de la maison échue à Harmen (n°. 3) fournira la juste séparation des deux maisons et sera commun entre Harmen et sa soeur; et à partir de ce mur une cloison sera construite, divisant les deux terrains, jusqu'à la petite maison de derrière. Comme les deux maisons avaient été habitées par un même ménage, celui de Cornelis Claesz. et sa femme, le mur qui les séparait avait été percé par une porte de communication. Il est stipulé maintenant que Harmen murera cette porte en maçonnerie, et devra se pratiquer une autre entrée pour sa maison.

Marijtje, comme usufruitière de ses quatre enfants mineurs, reçoit la maison et le terrain situés du côté nord (n°. 2).

4°. Harmen leur payera en sus 100 florins Carolus.

Cet acte, extrêmement curieux par ses détails, est arrêté le 25 avril 1600, et signé par Gerijt Willemsz., Willem Adriaensz. Suytbrouck, Dirk Vinck et Andries Jansz., comme délégués de la Chambre des orphelins pour les enfants mineurs; puis il porte les noms et signes suivants:

Harmen X Gerrets,

le signe de Marijtge ⸸ Gerijtdr,

le signe de Cornelis Claesz van Berkel.

Ces deux dernières personnes ne sachant pas écrire, n'avaient fait qu'ajouter leur signe (des hiéroglyphes de moulin, à ce qu'il paraît) à leurs noms écrits par une autre main.

Ces arrangements terminés et exécutés, Marijtge mourut en décembre de cette même année 1600.

Alors Harmen proposa d'acheter des orphelins délaissés par sa sœur Marijtge, la moitié d'un jardin (dont l'autre moitié lui appartenait déjà), situé hors de la porte dite de Rijnsburg, ainsi que la maison dans le Weddesteeg entre celle du coin et la sienne (ainsi notre n°. 2), et une huitième partie du moulin sur le rempart, dont les autres huitièmes appartenaient à lui et à Cornelis Claesz. van Berckel. Cependant tandis qu'on faisait les démarches nécessaires pour faire ratifier cette ces-

sion par le collége des échevins et la Chambre des orphelins, le magistrat accorda la vente de la moitié du jardin susdit à Harmen, mais ayant appris que Cornelis Claesz. van Berckel, second mari de Lijsbeth, avait offert cent florins de plus (c'est-à-dire 1500 florins) pour la maison et la huitième partie du moulin, et que Harmen les lui avait cédées, il ratifia la vente de ces immeubles à ce Cornelis Claesz. par acte du 3 mai 1601. [1]

Dès lors ce dernier s'installa dans cette maison (n°. 2) dans le Weddesteeg.

Lijsbeth étant morte et ses deux enfants mariés, Cornelis Claesz. s'était refait un autre ménage. La liste des cotes qui devaient être payées par tête, dressée en 1622, [2] prenait dans la description de ce quartier son point de départ à l'angle du *rempart du côté extérieur*. Cette liste constate comme demeurant dans le Weddesteeg, toujours au coin Claes Cornelisz., et dans la même maison un autre Corn. Claes.; puis (au n°. 2) notre Cornelis Claesz. van Berckel, meunier, et sa seconde femme ADRIAENTJE REMBRANDTSDOCHTER, avec son enfant Maertge; enfin (le n°. 3) Harmen Gerritz van Rijn et son ménage, décrit ainsi:

Harmen Gerritsz[n] van Rijn Neeltge Willemsd[r].	m̃. en vr. (mari et femme)
Gerrit [3] Machtelt Cornelis [4] Willem (woont tot Jan Gerritsz. backer aen Coepoortsgraft eñ wort aldaer niet verantwoort.) (il demeure chez Jan Gerritsz. boulanger sur le quai dit Koepoortsgracht, et n'est pas enregistré là.) Rembrandt Lijsbeth	kinderen 6 (enfants 6)

[1] Wees en Armboek letter A. f°. 121 verso.
[2] Cohier van 't Hooftgelt. Anno 1622.
[3] Le fils aîné Adriaen était déjà marié, et établi ailleurs comme meunier.
[4] Et non *Sara*, comme on avait lu d'abord.

Cornelis Claesz. étant, comme nous l'avons vu, remarié en 1601 avec ADRIAENTJE REMBRANDTSDR. (fille de Rembrandt) et voisin de Harmen, il est très-vraisemblable que celle-ci est la marraine dont notre Rembrandt a reçu son nom.

Les deux maisons des parents de Harmen ainsi séparées, et son beau-père Cornelis Claesz. installé en 1601 dans le n°. 2, Harmen van Rijn avec sa famille allait occuper dès cette même année 1601 la maison n°. 3, celle qui lui était d'abord échue en partage à la mort de sa mère. C'est donc là sans aucun doute que Rembrandt est né.

L'assertion erronée que celui-ci serait né *dans* le moulin n'aura plus besoin de réfutation. Je ne crois pas que les annales de l'obstétrique fournissent l'exemple d'une femme allant faire ses couches au milieu du bruit d'un moulin, quand elle possède une bonne maison. Mais comme on l'a longtemps répétée, il fallait en faire mention.

La carte de Bastius et la carte manuscrite nous mettent à même de nous orienter parfaitement à l'égard de tous ces détails.

Il est aisé de reconnaître les deux maisons n°. 2 et 3, le n°. 3 ayant pignon (la façade en pointe) au nord comme il est écrit dans l'acte de 1600; le terrain derrière ces maisons; la maison achetée en 1589 et habitée d'abord par Harmen (n°. 4); la petite maison de derrière (n°. 5); le mur et les jardins du docteur ou chirurgien Jakob Roelofs (n°. 6); la grange ayant appartenu aux orphelins, enfants de Marijtje, (n°. 7); le *vestsloot*, petit fossé, au côté intérieur du rempart et au pied de la maison du coin (n°. 8); et enfin les deux moulins dont nous devrons nous occuper maintenant.

Nous avons sous les yeux une quantité de notices ayant trait au moulin. Comme la légende aime toujours à accoupler Rembrandt et son moulin, il n'est pas entièrement oiseux, quoiqu'il n'y soit pas né, qu'il n'y ait point habité et qu'il n'y ait jamais peint, de débrouiller une fois pour toutes l'histoire de ce détail inséparable de sa vie.

Il a du malheur ce moulin, car après qu'on a écarté celui qui portait son nom, sur la route de Koudekerk, il faut maintenant que le dernier trouvé soit dépouillé de même de son prestige.

Il résulte clairement des pièces authentiques, actes et cartes, que le moulin qu'on croyait être vraiment celui des parents de Rembrandt, le moulin qui figure sur le dessin de Bisschop, reproduit par l'eau-forte de M. Cornet (que M. Flameng a copiée), n'est pas encore le vrai moulin des van Rijn.

Je vais donner les preuves de cette assertion. Le 23 nov. 1574 Jan Cornelis van Schagen et Lijsbeth Harmansdr., veuve de Gerrit Roelofs, avaient fait bâtir un moulin sur le rempart de la Porte Blanche près du lieu où était le bastion du Pellicaen.[1] C'est le moulin marqué chez nous du chiffre 9. Une carte de Leide et de ses environs, à la date de 1574, montre sur le rempart au coin du nord *un seul* moulin. C'est ce moulin même. C'est encore celui qu'on voit dans le dessin de Bisschop.

Mais l'année suivante Lijsbeth épousa en secondes noces Cornelis Claesz., et alors ils convinrent de se défaire de cette moitié de moulin, dont l'autre moitié appartenait à van Schagen.

Dans les registres des transports [2], il est dit que Cornelis Claesz. meunier, mari et tuteur de Lijsbeth Harmansdr., veuve de Gerrit Roelofs, a vendu la moitié de ce moulin. Cela est relaté au 3 sept. 1575.

Ce ne sont donc que les grands-parents de Rembrandt qui pendant une année seulement ont eu une moitié de ce moulin, appelé depuis le *Romein*; dès 1575 ils n'y ont plus eu la moindre part.

Voici le motif qui leur fit vendre cette moitié de moulin. Un peu avant son second mariage Lijsbeth en avait acheté un autre, qu'elle avait fait transporter du village de Noordwijk, sur le rempart de la ville de Leide. En août 1575 ce moulin construit en bois fut achevé et un acte fut passé en faveur du vendeur.

Le dernier du mois de nov. 1575 Cornelis Claesz. comparaît devant les échevins, en qualité de mari et de tuteur de Lijsbeth Harmansdr., et déclare que sa femme avait depuis peu et avant leur mariage, acheté de Jan van der Does, seigneur de Noord-

[1] Privilegieboek E. van Leyden, bl. 367 verso.
[2] Opdrachtsbrieven, E. pag. 305.

wijk, un moulin situé à Noordwijk et qu'elle l'avait fait transporter dans la ville de Leide sur le terrain (het molenwerf) situé au nord tout près de la Porte Blanche; elle reconnaît devoir de ce chef 900 florins etc. [1]

Voilà donc un second moulin, devenu depuis 1575 le vrai moulin de la famille van Rijn, et situé tout près de la Porte Blanche. C'est notre n°. 10.

La carte fort intéressante datée de l'année 1600 et gravée par Petrus Bastius montre en effet sur ce rempart deux moulins; l'un plus rapproché du coin nord, vendu en 1574, l'autre plus près de la Porte Blanche, celui des aieux de Rembrandt. Ordinairement ces moulins appartenaient par parties à diverses personnes. Il en était de même ici. En 1589 Cornelis Claesz. avait vendu au fils de sa femme, Harmen Gerritsz., la moitié du moulin, la moitié des instruments, et les autres immeubles déjà cités. [2]

De ce même moulin qu'ils possédaient en commun Harmen avait en 1602 $^5/_8$ et Cornelis Claesz. $^3/_8$; en 1606 ils vendent un quart à Claes Cornelisz. En 1627 la veuve de Cornelis Claesz. van Berckel vend son quart à ce Claes Cornelisz. susnommé. En 1636 la veuve de celui-ci, qui possédait donc la moitié, la vendit à Clement Lenaerts Ruysch.

En 1640, à la mort de la mère de Rembrandt, et son héritage étant partagé, la moitié du moulin échut à Adriaen, qui devint en 1646 propriétaire du tout après que Ruysch lui eut vendu sa part.

Ce moulin, déjà venu du village de Noordwijk, voyagea une seconde fois. En 1646 Adriaen le fit transporter sur le rempart à l'autre côté de la Porte Blanche. [3]

Aussi après cette année les cartes ne montrent plus le moulin à sa place accoutumée, mais à l'autre côté de la Porte, au milieu du bastion, sur la place que nous avons marquée n°. 11.

---

[1] Opdrachtsregisters letter E. bl. 323.

[2] Pag. 19.

[3] Requête de cette année (aux archives de Leide), pour que la ville fasse faire des marches en pierre conduisant au rempart.

C'est alors que cette propriété a passé en diverses mains jusqu'à ce qu'au 18e siècle un autre propriétaire effaça jusqu'au dernier souvenir de la famille, changeant le nom de *Rijn*, que portait le moulin, en celui de *Lelij* (Lis). Ce moulin existe encore sur le bastion à droite de l'entrée de la ville, mais entièrement rebâti en pierre.

Voilà donc la généalogie du moulin bien constatée. Le moulin qu'on voit sur l'estampe de M. Cornet, d'après le dessin de Bisschop, n'a donc appartenu à la grand'mère de Rembrandt qu'une seule année et par moitié. Mais le vrai moulin de la famille dès 1575 était situé tout près de la Porte Blanche sur le rempart. C'est celui-là qui a appartenu au père de Rembrandt, et qui en 1646 a été transporté sur le rempart à l'autre côté de la porte.

Nous sommes en 1607.

Dans une maison de bonne apparence, la troisième à partir du coin, demeure le ménage de Harmen. Lui a quarante ans à peine, sa femme environ trente-cinq. Les traits du premier ne nous sont pas connus; de sa femme nous avons plusieurs portraits. Mais vers ce temps elle n'est pas encore la vieille au visage ridé, qui, couverte d'un manteau fourré, se repose dans son fauteuil, les mains paisiblement posées l'une sur l'autre. Elle a déjà de l'embonpoint, une figure qui n'a pas été très-fine, mais qui peut avoir eu le charme de la jeunesse et de la fraîcheur. Elle a un beau front large et plein. Les traits de la bouche, non sans un léger pli d'ironie, accusent un caractère fort et ce type de fermeté qu'elle gardera jusque dans sa vieillesse. Tout dans le ménage dénote, malgré la grande simplicité des bourgeois de ce temps, une famille très à l'aise. On possède diverses maisons, une grande partie du moulin, un jardin d'agrément au sortir de la ville dans la commune d'Oestgeest, un autre jardin hors de la Porte Blanche sur la rive du Rhin. [1] C'est une de ces familles bourgeoises riches, qui constituaient le noyau de

[1] Le testament de Harmen passé en 1600 fait mention, outre les immeubles, d'or, d'argenterie, de linges et draps, de marchandises.

la force et de la grandeur de la république. Cinq enfants se rangent journellement autour de la table. Ce sont Adriaen, qui suivra le métier de son père, Gerrit, Machteld, Cornelis [1], Willem qui deviendra boulanger. L'aîné des garçons parait avoir 16 ans, Machteld 12 à 13. On trouve mentionnée la mort de deux enfants, dont une fille, en 1604, victimes peut-être d'une peste qui dans cette année décima Leide. Ces deux enfants sont probablement nés dans le long intervalle qui sépare la naissance de Willem en 1597 de celle de Rembrandt en 1607. [2] En tous cas trois ou peut-être cinq années se sont écoulées depuis la naissance du dernier enfant.

Le 15 Juillet 1607 Rembrandt est né.

Avec cet enfant, nous en voyons naître un autre, son aîné de quelques années: le 17e siècle, le siècle puissant et créateur. Ce siècle, commençant avec les fanfares des trompettes et le grondement des canons, avait inauguré pour les Provinces-Unies une nouvelle victoire. Près de son berceau se tenait un peuple fier et vigoureux, à la fin de la première période d'une lutte acharnée pour la liberté, ne faisant plus une petite guerre meurtrière, mais une guerre régulière; ne formant plus un parti soulevé, mais un Etat nouveau et libre. Les galiotes des Etats étaient maîtresses sur mer et faisaient voile par le monde entier; le drapeau des Etats se déployait, et le Wilhelmus, le chant princier, résonnait aux quatre vents. Partout un esprit plein de force virile, une exubérance extraordinaire en tout, dans la vie sociale et politique, en voyages, découvertes et entreprises mercantiles; un franc essor dans les sciences et dans les arts.

Mais aussi en opposition avec cette vigueur et cette exubérance, voyez les ombres de cette forte lumière.

Le chant qui berce le siècle est une sombre prophétie. Ce chant, il parle du commencement de troubles civils et religieux;

---

[1] Et non Sara; c'était une erreur qu'on a depuis reproduite d'après la première donnée de M. Elsevier.

[2] Pour l'année 1607 comme date de la naissance de R. voir l'Introduction, pag. VI.

— les grains sont jetés et ils germent, — d'un côté Maurice et son parti, les prédicateurs, l'orthodoxie, de l'autre la magistrature, les patriciens, la libre recherche; — ici l'épée du Prince, là la robe de l'Avocat [1] se mesurant dans la balance [2]; — *het bernt in 't veld!* [3] *l'incendie commence;* les flammes font irruption de toutes parts et ne sont étouffées que dans le sang qui coule d'un illustre échafaud.

Tel est ce chant rempli des émouvantes passions du temps, auprès des berceaux du 17e siècle et de Rembrandt.

Mais au milieu de ces antagonismes dans les couches inférieures, le travail de l'esprit ne tarit pas et s'applique à maintenir sa supériorité et son triomphe. Sans être entravés par ces troubles de trois quarts de siècle, calmes et grands, trois héros se font jour dans la poésie, l'art et la pensée, Vondel, Rembrandt, Spinosa.

---

[1] Oldenbarneveld.

[2] Cette représentation se trouve sur une estampe du temps, accompagnée de vers de Vondel, connue sous le nom de *Weegschaal*, la balance.

[3] Autre pamphlet-estampe où se trouvent ces mots qui font allusion à Olden*barneveld*, *barneveld*, *bernt in 't veld*, l'incendie envahit les champs.

II.

LA JEUNESSE DE REMBRANDT.

Les grandes figures des temps antérieurs se montrent en quelque sorte comme isolées et élevées au dessus de ce qui les entoure.

Pareils au sphinx dans les plaines sablonneuses du Delta égyptien, au menhir des Celtes, aussi isolés, colossaux, parfois même aussi bizarres et énigmatiques se dressent les génies du passé. Il faut que l'esprit de recherche se mette à déblayer le sable que les siècles ont amassé autour de ces hommes monuments, afin que ceux-ci cessent d'être isolés de la civilisation dont ils sont à la fois la cause et la plus haute expression; afin que, leur connexité avec leur époque se faisant sentir, ils deviennent des hommes au lieu de statues qu'ils étaient demeurés jusqu'ici.

Sur la jeunesse de Rembrandt, l'histoire est un peu trop sobre des faits extérieurs, qui nous serviraient à la connaître, et peut être rangée parmi les vierges folles: elle n'a pas prévu que nous aurions besoin de sa lampe pour éclairer les débuts de celui qui devint un de ses héros préférés.

Jetons donc un coup d'oeil sur l'entourage contemporain de la vie de Rembrandt, sur la politique, sur la vie publique, les sciences, la littérature et les arts. Ce n'est que là que nous trouverons les documents nécessaires pour expliquer l'homme et le peintre dans son premier développement, ainsi que ceux qui ont été ses premiers maîtres.

Au berceau de Rembrandt nous avons vu le 17e siècle, un peu plus âgé que lui, avec les circonstances et les idées qui

le caractérisent en Hollande. Nous avons entendu le chant prophétique que les faits n'ont pas démenti.

Quant à l'extérieur, de 1607 à 1609, nous voyons la république des Provinces-Unies constituée assez solidement déjà. Les discussions sur la trêve avec l'Espagne avaient pris fin, et en 1609 cette trêve fut ratifiée pour douze ans. C'est dans ces temps là que se firent jour les inimitiés des deux partis qui insensiblement s'étaient formés, celui du Prince et celui des États avec Oldenbarneveld. A ces différends politiques s'ajoutèrent bientôt les troubles théologiques. Une guerre intestine en résulta: guerre de pamphlets seulement, mais guerre acharnée, incessante et envenimée. Cela dura jusqu'en 1618. Une catastrophe était inévitable. Elle se produisit par le coup d'état de 1618. Le Prince usant de violence changea les régences des villes et en écarta ses adversaires, dont il fit même emprisonner quelques-uns. Enfin, en 1619, un matin, devant la grande Salle du Binnenhof le palais des anciens comtes de Hollande, à la Haye, un échafaud est érigé: et avec la noble tête du vieil Oldenbarneveld, le parti des patriciens et des Etats était abattu. C'est ainsi que finit ce chant du Purgatoire de notre Comédie Humaine au 17e siècle, dont le 16e siècle fut l'Inferno, et dont le Paradiso se fait encore toujours attendre.

Nous abordons, en 1619, une nouvelle phase de notre histoire. Une grande force vitale anime la nation. Les Provinces-Unies sont de plus en plus considérées en Europe; leur puissance et leur intelligence s'accroissent journellement. Trois universités sont instituées; l'industrie, le commerce fleurissent; les grands voyages maritimes diviennent de plus en plus heureux et audacieux; et la reprise de la guerre avec l'Espagne après la trêve, guerre qu'on ne peut soutenir sans la plus grande énergie, bien loin d'épuiser les forces de ce peuple en fait au contraire ressortir et se développer de toutes parts les multiples ressources.

Quant à l'esprit de ce temps c'est celui d'un peuple bourgeois et républicain dans ses tendances, vigoureux dans la lutte pour la liberté, et fier de la part qu'il en a déjà conquise; peuple religieux et moral dans un sens simple et pratique, avec une culture assez avancée mais point encore raffinée ni très-pro-

fonde; d'un esprit hardi, actif et entreprenant par excellence. Un esprit nouveau en tout.

La «vie nouvelle» de cette jeune nation fut accompagnée d'une rénovation artistique et littéraire.

L'esprit naïf du moyen-âge, la littérature chevaleresque ou didactique, la poésie ascétique, tout cela était loin. Les Chambres de Rhétorique avaient formé une transition pendant le 16e siècle presqu'entier. Elles avaient été suivies par des études plus sérieuses et un art poétique plus avancé. Les études linguistiques surgirent en même temps. Coornhert, philologue, poète, réformateur, libre penseur, graveur, — un caractère extrêmement remarquable, — Roemer Visscher et Spiegel réforment la langue et se créent en fait d'art de nouveaux principes. Autour d'eux se lève bientôt une littérature de précurseurs. C'est elle qui annonce les lettres du milieu du 17e siècle, de même que dans les arts plastiques la belle période du 17e siècle fut préparée par une génération antérieure.

Plus forte et plus consciente de ce qu'elle veut, plus multiple dans son développement, est la littérature qui succéda a cette première phase dans le commencement de 1600. Elle fut inaugurée par Hooft. En 1606 les Rhétoriciens jouissaient, dans la grande fête du *Lantjuweel* à Harlem, de leur dernier triomphe, et Hooft de son premier lorsqu'il publia sa tragédie de *Granida*. Cats, qu'on ne peut comparer à Hooft ni en fait de goût et de connaissances, ni en puissance artistique, suit alors; puis Reael, homme d'état et poète; puis l'excellent et spirituel Bredero, mort déjà en 1618, mais dont la main artistique a tracé des scènes populaires où s'épanouit dans la plus grande fraîcheur la vie de ce temps; Samuel Coster, qui en 1617 érigea un théâtre nouveau; van Baerle, le poète-savant; le secrétaire du prince, Constantin Huygens, esprit satirique et épigrammatique d'une verve inépuisable; mais surtout un poète qui les surpasse tous, à l'exception de Hooft, Joost van den Vondel. Les premiers succès de tous se trouvent dans le premier quart du 17e siècle.

Par ces poètes et ces lettrés, la langue et l'art littéraire se formèrent et se fixèrent. Hooft et Vondel créent une poésie

et une prose nouvelle. Le premier, véritable gentleman, ayant visité la France et l'Italie, met dans ses poésies un esprit délicat, chevaleresque et élégant, une facilité suave et sonore en même temps, tandis que dans la prose de ses écrits historiques il se forme un style nerveux modelé sur les classiques latins; Vondel dans une langue souple, abondante et plastique invente un nouvel art tragique, tandis que sur les diverses cordes de sa lyre résonnent les chants héroïques, la poésie politique ou historique, une satire violente et intarissable. Coster et Bredero créent le drame et la comédie; Cats chante d'un ton populaire et didactique la vie ordinaire; Huygens sème à pleines mains les épigrammes, les proverbes, les facéties.

Tout cela constitue un progrès énorme quand on compare la fin du 16[e] et le commencement du 17[e] siècle. La civilisation littéraire et artistique s'était divisée en deux groupes distincts; — d'abord le groupe savant, nourri des études scientifiques et de la littérature de l'antiquité; il se composait en majeure partie des patriciens; ensuite le groupe plus voisin de la bourgeoisie, d'une culture moins classique mais souvent plus nationale, et qui contenait des éléments plus vivants et plus actuels. Ces deux tendances étaient présentes parfois dans la même personne. Le courant classique était le plus fort et finit par entrainer tout. Ce qui manquait à Bredero, à Vondel, disait-on, c'était l'étude des classiques. Et ils cédèrent, quoique leurs œuvres laissent encore percer bon nombre de traits de leur naturel. Les pièces de Bredero, par exemple, n'ont qu'une valeur médiocre comme ensemble; mais les incidents qu'il y inséra et qui contrastent si singulièrement avec l'entourage franco-hispanique, se composent de scènes populaires, chefs-d'œuvre de peinture de mœurs qui ont conservé toute leur valeur. De même Vondel céda et s'adonna à l'étude des langues anciennes. Mais qui peut dire ce qu'il aurait pu donner, si Sénèque n'eût été son modèle en art tragique? Ainsi la poésie, la prose, la science, étaient fortement influencées par le même classicisme romain, qui avait déjà donné son empreinte à l'architecture et à la sculpture.

Il ne faut pas méconnaître les grands avantages que les lettres et les arts ont tirés des études classiques. Elles constituent

une école civilisatrice à laquelle on ne se soustrait jamais sans en ressentir des suites funestes. Seulement on peut regretter qu'aux 16e et 17e siècles on n'y ait apporté plus de choix. On a souvent suivi le mauvais classique et on a négligé les principes, pour s'attacher surtout, je ne dirai pas aux formes, mais aux dehors.

C'est dans la peinture que le sentiment national trouva une expression indépendante. Dans celle-ci également les deux principes se perpétuent, mais la victoire resta pour la première moitié du 17e siècle aux partisans des principes autochthones. Tandis que tout subit le joug d'un classicisme romain imparfaitement compris; tandis que celui-ci s'infiltre pour ainsi dire par l'entonnoir français et italien dans la forme, les expressions et les figures de la langue; alors qu'il se balance sur le rhythme des vers, s'implante dans les formes architecturales, décore de nymphes, de génies allégoriques, des divinités d'Ovide, les maisons et les meubles, l'église, ses chaires et ses tombeaux; qu'il grimpe aux plafonds et autour des cheminées, se faufile dans les livres autour de leurs titres et vignettes, impose ses unités, que les Grecs n'ont jamais connues, au théâtre, sa discipline au goût, — seule une branche de la peinture, en dépit de tout, garde, développe et maintient dans son originalité souvent trop rude, les principes de la nature, de la réalité, de l'affranchissement de toute règle, hormis du sentiment artistique individuel.

C'est dans une telle atmosphère que se passa la jeunesse de Rembrandt.

Nous aimerions à suivre ses traces dans cette période, mais l'histoire nous fait défaut. Et pourtant il ne sera pas inutile de se reporter à cette époque par l'imagination. Si nous ne pouvons avoir une connaissance directe, celle que nous nous formerons par analogie ajoutera toujours quelques traits, quelques nuances au tableau que nous tâchons de tracer. La couleur locale du temps et de la ville augmentera le peu que nous savons sur le développement de notre peintre.

Et d'abord nous nous le figurons à l'école où l'on apprend le Notre Pére, les articles de la foi, les dix commandements et

le chant des psaumes, avec une médiocre portion de savoir séculier, sous la direction du magister, qui siége dans la chaire et dont la grande fraise, la verge, la barbe et la moustache justifient le dire d'un poëte de ce temps qui décrit comme quoi

Sa mine sévère,
Le fait règner d'une manière redoutable.

C'est là aussi que la jeunesse apprend à lire et à écrire; écriture d'après les modèles usités de calligraphie. La calligraphie, cet art qui s'est envolé avec les plumes d'oie, était alors en grand honneur, et des hommes comme Lucas Fopsz. Lelij, Perszijn, Sambix, Boissens, van den Velde, lui doivent leur gloire. Pensons aussi à Coppenol, plus renommé par l'eau-forte de Rembrandt que par le titre de *Phénix de toutes les plumes* que lui décerna dans ses vers le poëte Jan Vos. En 1605 avait paru à Amsterdam un livre in folio, le *Miroir de la calligraphie*, où le maître d'une école française à Rotterdam, Jan van den Velde, avait exposé sa théorie et des spécimen de son art. Autour et dans le corps des belles lettres italiques figuraient soit un homme, un buste, un cygne, soit un navire à pleines voiles, soit d'autres ornements de toutes sortes, tracés par une plume agile. Sans doute ce livre, ou un autre de Boissens, fut en usage à Leide. Figurons-nous combien le sentiment artistique du futur peintre aura joui de ces caractères gracieux, de ces tours calligraphiques: comme son esprit fantaisiste aura été à l'aise dans cet exercice, comme sa main agile se sera joué en reproduisant ces figures sur la marge de ses livres et les pages de ses cahiers! Van Mander dans un de ses vers parle de garçons qui à l'école *au lieu d'écrire, barbouillent leurs papiers de figurines, de vaisseaux, d'animaux*, — nul doute que Rembrandt n'ait été de ceux-là.

Lorsque l'enfant grandit, ses parents délibérèrent sur sa vocation. Tous leurs garçons étaient déjà pourvus d'une profession commerciale. Mais voilà que pour le cadet le père a des aspirations plus brillantes. Nous savons par Orlers que les parents de Rembrandt le mirent à l'école latine pour *le conduire ensuite à l'académie de Leide, afin que lorsqu'il serait en âge il pût servir de ses connaissances la ville et la république.*

Harmen, le bourgeois fier de la conduite de sa ville dans le fameux siége qu'elle avait soutenu, et ayant des relations avec la famille des Swanenburch, dont plusieurs membres étaient dans la magistrature, voulut profiter lui aussi des avantages que le Taciturne avait assurés aux habitants de cette ville. Son cadet ne sera pas marchand; il se lancera dans les sciences ou dans la magistrature. Et voilà l'enfant à l'école latine.

Mais plus que la science, c'est la vie qui attirera le jeune homme. Ses loisirs il les aura partagés entre le moulin, le jardin, la rue, et peut-être les tentatives précoces où s'essaie son talent.

Avec une âme où germait une vive fantaisie, avec une grande sensibilité d'impressions, avec un regard prompt à saisir les mouvements les plus subits et les plus subtils, un œil ouvert aux manifestations de la vie dont il sut s'approprier avec tant de justesse les formes et les caractères, l'enfant dut être partout où la vie éclatait.

Il m'est impossible de me figurer la physionomie de la ville et de ses fêtes, sans y chercher quelque lointaine relation avec le développement de notre artiste. Quels jours lumineux pour lui que ces jours des marchés francs qui avairent lieu à l'anniversaire de la délivrance de la ville (3 octobre.) Ces fêtes de dix jours commençaient par des étalages de marchandises amenées par des marchands venus de toutes parts, alléchés par le gain et les priviléges extraordinaires; le troisième jour il y avait des sermons et des actions de grâce, puis les brillantes parades de ces fameux corps de la garde civique, armés de piques ou de mousquets, les tambours battant *Nassou getrou*, les fifres sifflant *vive le gueux*, conduits par les capitaines avec leurs corselets et casquets, et par les officiers avec leurs pertuisanes, — corporations énergiques que le pinceau des plus brillants peintres s'est plu à célébrer, et dont plus tard le petit flâneur aussi fera un chef-d'œuvre.

Le quatrième jour il y avait divers jeux publics; le cinquième les Rhétoriciens faisaient leurs prouesses en récitant des vers, des scènes ou des pièces allégoriques; ensuite venaient les divers marchés, de cuirs, de bestiaux, etc. Et partout dans les rues

enjolivées de rubans, de couronnes, de festons, de pavillons, une foule pittoresque, s'ébattant ici devant les saltimbanques et les musiciens, attirée là par les échoppes où les hommes pourvoyaient leurs femmes de fines dentelles, de linges ou de joyaux, où les mères fournissaient leur ménage de tout ce qui ne pouvait s'acheter que des marchands étrangers, où les enfants tiraient leurs parents par le pan des habits pour aller partout. Mais les jouissances les plus délicates étaient à l'hôtel de ville, qui s'étendait dans la large rue (dite Breedstraat ou Nobelstraat) en une longue façade ornée de pignons, de pinacles, de médaillons et de pierres bossées. En montant le haut perron on se trouvait dans une grande halle, servant de promenade. C'est là qu'étaient exposés les ouvrages en or et en argent, les fines menuiseries, les livres, les tableaux d'artistes étrangers admis seulement aux jours des marchés francs.

Puis l'hôtel de ville possédait quelques tableaux qui auront eu pour notre jeune homme un grand attrait. La vue du triptyque de maître Engelbrechts, du tableau de Lucas van Leyden auquel se rattachait cette anecdote, aujourd'hui devenue authentique, de l'empereur Rodolphe qui avait voulu le couvrir d'or pour l'acquérir; peut-être quelque atelier qu'il eut occasion de voir, ou la connaissance de quelque camarade artiste apprenti (Lievens?), voilà encore diverses menues circonstances, qui auront pu influencer un esprit dont les «tendances naturelles se portaient entièrement vers la peinture et le dessin» (Orlers). Aussi il ne paraît pas que les efforts du magister pour conduire les garçons de la Béotie en Attique aient porté fruit chez le petit Rembrandt. «Il n'avait nul goût pour cela,» dit Orlers. L'esprit et le caractère se dessinaient de plus en plus chez lui, et le moment venait où la conscience de sa vocation se ferait entièrement jour, où le rêve longtemps chéri, l'idée grandiose d'être artiste serait réalisée.

III.

VAN SWANENBURCH.

Au moment où les parents de Rembrandt faisaient un choix parmi la pléiade des peintres leidois, une activité artistique assez considérable perpétuait les glorieux souvenirs de l'école du 15e siècle et de Lucas de Leyden, dans cette ville qui fut si longtemps un des principaux foyers d'art dans les Pays-Bas septentrionaux. Cependant insensiblement un autre art se préparait à naitre. Sous un acte de 1610 nous trouvons huit noms de peintres résidant alors à Leide, qui se plaignent (ainsi qu'on l'avait déjà fait à Delft et à Amsterdam), de ce qu'on importe impunément et contrairement aux priviléges des tableaux du Brabant et des villes environnantes. Ils demandent que le magistrat empêche les ventes de tableaux pareils en dehors des marchés francs annuels, et qu'il leur permette à eux d'ériger une *gilde*. [1]

La première de ces demandes fut accordée, on refusa la seconde.

Ces artistes, c'étaient Coenraet Schilperoord (paysagiste), Aernout Elsevier (paysagiste), Jan Adriaens (paysagiste, mort vers 1612) J. van Leeuwen, van Adman, Joris van Schooten, Joost Dirkx Grijp, Adriaen van Tetroede. Ils ne comptaient plus parmi les jeunes, ni, à l'exception de van Schooten, parmi les meilleurs.

---

[1] Dans plusieurs villes les peintres dressèrent de pareilles requètes pour que le magistrat s'opposât aux fréquentes importations de tablaux, surtout du Brabant et d'Anvers, et empêchât ceux qui tâchaient de vendre ces peintures, « *dont plusieurs mauvaises copies* » en dehors des jours de marché franc et contrairement aux privilèges.

Dans ce même groupe il faut ranger Pieter van Veen, demeurant à la Haye après 1613, de qui l'hôtel de ville de Leide conserve une très-médiocre peinture, représentant la délivrance de la ville en 1574; le vieux bourgmestre Isaac Nicolai (Isaac Claesz. van Swanenburch); Hans et Cornelis Liefrinck, (graveur), Pieter Pietersz. van Neijn, tailleur de pierre de la ville, qui copia les batailles et les paysages de son ami Esajas van den Velde; Boissens, graveur et calligraphe; Simon van der Valck, orfèvre et peintre; David Bailly, né en 1584, peintre et dessinateur de portraits; enfin les trois frères van Swanenburch.

Cependant nous n'avons nommé que des hommes de talent secondaire. Ils seront bientôt effacés par une nouvelle génération qui grandit parmi eux, dans laquelle l'esprit d'un temps nouveau se fait jour, et qui relevera encore une fois la vieille gloire artistique de Leide.

Voilà où en était l'art dans cette ville au temps de la jeunesse de Rembrandt. Parmi tous ces artistes son père en choisit un, dont le nom même comme peintre eût infailliblement péri s'il n'avait été illuminé par la splendeur de son élève. C'était van Swanenburch, et lui le premier maître de Rembrandt réclame une attention spéciale.

Les van Swanenburch sont une ancienne famille leidoise dont les membres ont occupé pendant plus d'un siècle et demi diverses charges municipales. Les listes de la magistrature de Leide qu'on trouve dans Orlers, et les cartes héraldiques de van Rijckhuijsen, contenant les armoiries des magistrats de Leide nommés *les quarante*, fournissent entre le commencement du 16me et la fin du 17me siècle une grande quantité de noms appartenant aux membres de cette famille. On trouve déjà en 1481 un chevalier Vincent van Swanenburch qui se signala dans les troubles des Hoekschen et des Kabeljaauwschen, mais je ne sais s'il appartient à la famille leidoise. Dans l'origine le nom de cette famille, ou du moins d'une nombreuse partie de celle-ci, était Claes ou Claesz. Ce nom-là qui toujours a survécu dans la famille, tant comme prénom que comme nom de famille, désigne un ancêtre ou un tronc commun à

diverses branches. Dans la suite la plupart ont continué de porter le nom de Swanenburch.

Conduit par les prénoms et l'antique coutume de se nommer d'après le père, ainsi que par les armoiries de cette famille, j'ai rassemblé une quantité de Swanenburch et de Claesz. qui sont parents. Ces Claesz. nous les rencontrerons plusieurs fois dans la vie de Rembrandt et ils serviront à jeter encore parfois quelques rayons de lumière sur sa biographie. C'est un fait curieux que le vieux peintre de Leide, Aert Claesz. né en 1498, mort en 1564, peintre d'un talent fort remarquable, homme bizarre, qui trouva la mort d'une manière si comico-tragique, soit indubitablement de cette même famille. J'étais déjà porté à le croire à cause du nom; depuis j'ai trouvé qu'une branche des Swanenburch ou Claesz. portait les armoiries de cette famille chargées *d'un peigne de foulon* en or. [1]

Or Aert Claesz. le peintre, surnommé *le foulon*, était fils d'un foulon, selon van Mander. Il n'y a donc pas de doute que ce vieux peintre ne fasse partie de cette famille, dont les fils ont brillé pendant plus d'un siècle et demi parmi les magistrats et les artistes.

Le premier qui, après le vieux chevalier Vincent se présente sous le nom de Swanenburch est Ysac Claesz. van Swanenburch, de 1519 à 1523 membre du conseil des Quarante.

Un descendant de celui-ci, à ce qu'il paraît, fut cet Isaac Claesz. van Swanenburch, qui est nommé ordinairement Isaac Nicolai (fils de Claes ou Nicolas). On rencontre ce dernier dans les listes des magistrats municipaux de 1582 jusqu'en 1614.

Cet Isaac Nicolai, — dont Orlers fait mention dans une liste des *Quarante* de l'an 1582 avec le prédicat de *schilder* (peintre), — apparaît presque sans interruption sur les listes de la magistrature, de 1586 à 1607 comme échevin ou comme un des bourgmestres, en 1607 comme curateur des orphelins et enfin pour la dernière fois en 1614 parmi les Quarante. C'est la date de sa mort.

[1] Ce *foulon* désigne la profession de cette branche Parmi les membres de plusieurs familles patriciennes se trouvaient souvent des marchands ou fabricants.

Il est le père du maître de Rembrandt. Magistrat zélé, il s'occupait aussi de l'art. Trois de ses fils furent peintres comme leur père et parmi ses élèves figurent Octavius van Veen et Jan van Goyen.

Orlers qui doit l'avoir connu, cite comme œuvres de ce maître:

1°. Des tableaux dans le tribunal criminel à Leide.

2°. Des tableaux dans la halle des drapiers, représentant les anciennes fabriques de draps à Leide; l'entrée des fabricants Flamands et l'institution par eux de nouveaux ateliers; et enfin tout ce qui appartient à ce trafic.

Ces peintures extrêmement remarquables, ressemblant fortement comme dessin et couleur aux oeuvres de Pieter Aertsen d'Amsterdam, sont conservées ou nouveau musée de Leide.

3°. Les compositions ou cartons pour deux vitraux dans l'église de Gouda, peints d'après lui par Cornelis Clock à Leide en 1601; donation des bourgmestres de cette ville à l'église de Gouda.

L'un de ces dessins représentait la levée du siége de Samarie par le roi Benhadad; le second (peint en 1603, donation des bourgmestres de Delft), la levée du siége de Leide en 1574, où étaient figurés les environs de la ville, les corps d'armée, les vaisseaux, les magasins, Boisot et le prince d'Orange.

4°. Des tableaux chez divers habitants de la ville.

Membre d'une famille patricienne il épousa lui-même une femme de condition, Maria Joostdr. Dedel, fille de Joost Willemsz. Dedel et de Maria van Leeuwen. De ce Joost Dedel, alors échevin à la Haye, on voit le portrait parmi les magistrats dans le magnifique tableau de Ravesteijn de 1618, actuellement à l'hôtel de ville de la Haye. [1]

Ce bourgmestre-peintre a constamment porté le nom de Nicolai,

---

[1] M. Kramm a mentionné ce mariage d'après les informations de M. l'archiviste Rammelman Elsevier; et il ajoute que Frans Pourbus a fait le portrait de cette Maria Dedel, comme l'indique le catalogue des tabl. de feu le comte Despinoy, Versailles 1850, sous le n°. 235, «Marie de Swanenburgh, une des meilleures familles des Pays-Bas. Elle relève de la main gauche une chaîne d'or passée autour de la taille, et tient de la main droite un mouchoir. La tête est couverte d'un bonnet blanc uni; robe noire, à épaules larges: fond vert. h. 92, l. 69 cent. genoux.» Le tableau est dit porter l'inscription «aetatis suae 22 anno 1570, Maria Joostdr. Dedel, getrouwt met Isaack Claes van Swaenenburch.»

par lequel avait été latinisé son nom de famille Claesz. Les armoiries des Swanenburch sont un champ d'azur, chargé de trois cygnes (zwanen) d'or, posés 2 et 1. C'est ainsi que les porte notre bourgmestre. Tous les membres de la famille ont porté les mêmes armes, mais chaque branche y a mis une brisure en or, soit un lis, un anneau, un chien, soit une corne, un peigne de foulon, etc.

Du reste le peintre et le magistrat zélé à été père d'une nombreuse famille. Il a eu dix enfants, dont trois artistes, — Jacob Isaacsz. van Swanenburch, Claes Isaacsz. v. S. et Willem Isaacsz. v. S.

Le second, élève de son père, fut peintre et se fixa à la Haye, où il a pratiqué son art, avec honneur dit-on. Marié le 20 avril 1607 avec Janneke van Leeuwen, fille de Jakob van Leeuwen, de la Haye, il vivait encore en 1641.

Le troisième, Willem, né en 1581, décédé le 15 août 1612 à Leide, a été de 1606 jusqu'à sa mort officier de la garde civique. Son ami et voisin Petrus Scriverius, de qui plusieurs vers accompagnent ses gravures, lui a consacré à sa mort un éloge en vers.

Willem a peint, mais rarement. M. Kramm a découvert un portrait de sa main. Mais c'est comme graveur qu'il a acquis sa renommée. Il a gravé une quantité d'estampes d'après Miereveld, Vinckeboons, Bloemaert, Moreelse, Uttewael, Rubens etc. [1] C'est chez Goltzius qu'il a appris à manier le burin; mais il tient aussi beaucoup de la manière de Bloemaert. Ses planches sont fraîches et d'un aspect agréable; son burin exprime bien le modelé et les étoffes; il est adroit, régulier, mais ses tailles bien disciplinées ne sont pas toujours exemptes de froideur. Quoiqu'il soit le plus artiste de cette famille, c'est l'aîné, Jakob Isaacsz. qui réclame notre attention.

Jakob Isaacsz. est apparemment né à Leide, vers 1580. Après avoir appris les éléments de l'art chez son père, il se conforma à l'usage et alla se perfectionner en Italie. Orlers écrit en 1614 que ce peintre fit «peu avant» un grand tableau pour

---

[1] Nagler.

orner le dessus d'une cheminée à l'hôtel de ville de Leide. Cela nous ramène vers 1610 à 1612.

Il demeura quelque temps à Naples, où il épousa Marguerite Cordona, qui lui donna quatre enfants.

C'est avec elle qu'il retourna à Leide en 1617. Il y demeura dans la rue dite Breedstraat. Tant qu'il vécut ses œuvres eurent une certaine vogue.

Des recherches faites de nos jours ont prouvé qu'il est mort à Leide le 17 octobre 1638, et qu'il fut enterré dans l'église Saint Pierre.

Nous ne savons que fort peu de chose concernant ses œuvres.

A la galerie de Christiansborg, on rencontre de lui une *Procession du Saint Père* sur la place Saint Pierre à Rome. (Bois, h. 22, l. 4½. Cat. de cette gal.) Signé: GIACOMO SWANENBURCH 1628. C'est un souvenir de son séjour en Italie.

Deux autres documents qui le concernent se lisent dans l'intéressant ouvrage de M. van der Willigen: *Les Peintres de Harlem.*

En 1634, les régents de la Gilde des peintres à Harlem organisèrent une loterie, où figura un tableau de Swanenburch, évalué à 12 florins.

En 1644, Philip Angel acheta à Leide un petit paysage de Jacob Swanenburch, 2 florins.

Orlers mentionne un de ses tableaux, fait pour orner la cheminée d'une salle à l'hôtel de ville. Il représentait Pharaon noyé dans la Mer Rouge, et les enfants d'Israël conduits dans le désert. Ce tableau faisait allusion à la délivrance de Leide assiégée par les Espagnols, et était accompagné de vers horribles, dont il faut lire les lignes 1, 3, 5, 7, de haut en bas, et les lignes 2, 4, 6, 8, de bas en haut. [1] Tout cela sent terrible-

---

[1] Als 't volck van Leyden, verhongert schreyde,
Met moedt vertrout, verbeyden moet.
En ongevoedt van monden leeft,
Den segen Gods door regens broot
Siet 's Heeren segen, door storm en regen,
Naer 't woeste wout sich leyden doet,
Broots overvloet ghesonden heeft.
't Volck dat door Mose dwars door de Roo zee,
Orlers, édition de 1614.

ment les *moralités* et les *allégories* des rhétoriciens. Il a été enlevé en 1666, et a disparu depuis. Il faut supposer ou un accident, ou qu'il ait eu bien peu de valeur, pour que l'on osât ainsi le mettre de côté, aussitôt après la mort du peintre, dont la famille était toujours encore à Leide et dans la magistrature de la ville.

Voilà donc le maître dont l'atelier s'ouvrit à l'ardente ambition, aux doux rêves de notre Rembrandt. Le voilà réalisé, ce vœu nourri depuis tant d'années! Quel était son âge, lorsqu'il entra dans l'atelier de Swanenburch? Eu égard à la volonté très-prononcée, au caractère trés-décidé de Rembrandt, on pourrait fixer son entrée chez Jakob van Swanenburch à sa douzième ou treizième année. Lievens était déjà chez van Schooten à huit, chez Lastman à dix ans. Ce serait donc en 1619 ou 1620. Swanenburch était retourné déjà à Leide en 1617. Si nous adoptons cette chronologie assez vraisemblable, Rembrandt aura travaillé chez ce maître jusqu'en 1623. C'est Orlers qui nous apprend qu'il y resta trois ans.

On peut présumer que Rembrandt n'aura appris chez lui que le dessin et l'usage du pinceau.

C'est van Swanenburch qui a initié le jeune homme dans le monde de l'art et des artistes. Rembrandt avait ainsi l'avantage de nouer connaissance avec des rapins de son âge, artistes en herbe; de discuter avec eux les questions artistiques du jour, qui occupaient les confrères de son maître; d'être admis dans les ateliers de quelques-uns d'entre eux.

Mais comment a-t-on pu faire choix pour instruire un jeune homme tel que Rembrandt, d'un peintre tel que Swanenburch?

Il se pourrait que l'éclat de sa famille, de son épouse napolitaine, de ses voyages en Italie, aient contribué à donner à ce peintre un relief que son talent n'explique guère. Et certes les idées classiques étaient si fortement en vogue, qu'un artiste formé en Italie jouissait d'une grande préférence.

Pourtant il est difficile de concevoir comment dans une ville où l'on trouvait un graveur tel que Jan van den Velde, des peintres tels que Esajas van den Velde, van Schooten, van Goijen, l'on ait pu penser à Swanenburch. Pour expliquer cette

énigme j'avais eu déjà recours à quelques conjectures. En voici une. Le second mari de Lijsbeth, grand-mère de Rembrandt, se nommait Cornelis Claesz. et le mari de Marijtge se nommait Pieter Claesz. Nul doute que ceux-ci n'aient appartenu à cette famille des Claesz dont les rameaux étaient si répandus et dans laquelle nous rencontrons aussi le vieux peintre Aert Claesz., ainsi que le bourgmestre et ses fils artistes. Il existerait donc quelque degré de parenté entre le peintre van Swanenburch et la famille des van Rijn. J'ai trouvé un document à l'appui de cette hypothèse.

On se rappelle, au coin septentrional du Weddesteeg, tout près de la demeure du jeune Rembrandt, la maison habitée par Claes Cornelisz., le meunier, indubitablement membre de la famille des Claesz. et proche parent du second mari de Lijsbeth, Cornelis Claesz. van Berckel. Eh bien, ce Claes Cornelisz. avait pour femme Brechtje Mourijnsdr. van Swanenburch, apparemment une nièce à lui. Voilà donc sérieusement établie l'existence de relations de famille et de voisinage avec une fille des Swanenburch, justement vers les années 1620—22. Il est évident que les Swanenburch, les Claesz. alliés aux van Rijn et ces van Rijn eux mêmes se sont connus même avant qu'il fût question de la vocation du jeune Rembrandt.

Il est donc parfaitement expliqué pourquoi les parents de celui-ci, dès qu'il s'agissait de placer leur fils chez un peintre, n'ont pensé à personne autre qu'au peintre Swanenburch.

IV.

LA PEINTURE AU COMMENCEMENT DU 17e SIÈCLE.

Poussin a peint un tableau allégorique: les Arts allant demander à Rome pourquoi ils ne fleurissent plus. Ah! ils fleurissent brillamment! Mais les trois femmes, que Poussin avait chargées de cette mission, n'ont pas regardé du bon côté. Ce n'était pas à Rome, c'était au Nord qu'elles auraient dû aller. Là elles auraient vu leurs sujets commencer une vie nouvelle, quitter le patronage et la discipline des trois dames officielles, pour adorer la divine beauté, dans la nature, dans l'individu et dans la vie réelle, et non plus à l'église, ni à l'académie.

Dans l'art moderne, l'individu et la nature sont ce qu'il y a de plus en évidence. Cet art est *sécularisé*, *indépendant*, *individuel*, *naturaliste*.

Il existe une connexité naturelle et logique entre l'art et l'esprit de la société humaine à chaque époque. C'est d'accord avec l'esprit des temps modernes que l'art s'est détaché de l'église et s'est plongé dans la nature libre; qu'il s'est affranchi de la discipline extérieure, afin de pouvoir refléter entièrement la nature humaine et physique; que, reconnaissant le droit de l'individu devenu indépendant, il a permis l'expression du sentiment personnel dans les formes propres à chaque être. La peinture, émancipée elle-même par le côté technique, se prêtait naturellement à l'expression de ces principes. Au commencement des temps modernes elle a conquis son indépendance, et depuis lors elle règne tellement que la sculpture, la statuaire et l'architecture adoptent des tendances pittoresques.

Ce principe d'un art libre, individualiste, qui puise dans la vie entière de la nature et de l'homme, aucune école ne l'avait

encoré réalisé d'une manière aussi conséquente, aussi complète que l'école hollandaise allait le faire. C'est en elle qu'a été consolidée l'émancipation de cet art, son affranchissement de toutes les tendances monumentales ou décoratives, du style académique, des idées philosophiques et religieuses.

Il y a eu là, comme en toutes choses, des excès. Il y a eu gain et perte. Mais nous avons ici pour tâche d'exposer les aspirations du nouvel art, non pas de tenir une cour de justice.

Les prédécesseurs immédiats de Rembrandt sont ces artistes, qui d'un pied sont encore dans le 16e et de l'autre déjà dans le 17e siècle; ceux dont le berceau se trouva dans le premier, le chevalet dans le second. Groupe remarquable dont l'histoire n'a jamais été écrite, mais qui n'en a pas moins fait preuve de talents peu communs.

Ceux-là nous expliquent la période comprise entre Lucas van Leijden et Rembrandt, et donnent la solution de ce qui sans eux serait une énigme, l'explication de la distance énorme entre l'art de ces deux époques. L'intervalle n'a pas été franchi subitement: les artistes que nous avons en vue forment le pont de l'une à l'autre rive. Cette période a par là un grand charme et mérite notre attention, tant pour elle-même que pour la lumière qu'elle répand sur la grande école du 17e siècle.

L'art des provinces septentrionales avait suivi jusqu'au milieu du 15e siècle le même cours que l'art entier de l'Europe occidentale. Mais à cette époque la tendance novatrice se fit jour. Un art nouveau se développa par l'application d'un procédé nouveau et très-fécond, par l'influence des idées nouvelles de l'humanisme et de la renaissance, par une étude plus immédiate et plus réaliste de la nature. Ce furent surtout les grands peintres italiens qui donnèrent l'exemple, dans la seconde moitié du 15e et la première moitié du 16e siècle. Les Hollandais s'associèrent au mouvement et le portèrent au comble.

Voilà les deux grands événements dans le domaine des arts au 15e et au 16e siècle. Diverses circonstances, modifiant l'esprit et le goût, les voyages, les découvertes, l'imprimerie, la gravure sur bois et sur métal, concoururent à développer et à répandre ces nouveaux principes dans l'art.

Après les voyages en Italie, cette tendance se dessina davantage. Tandis que les vieux peintres s'en tenaient encore à la manière sèche et découpée, qui était générale jusqu'au 15e siècle, leurs élèves acceptèrent la manière nouvelle, plus moëlleuse. Scorel, né en 1495, son élève Antonius Moro et Maarten van Heemskerck (ainsi que leurs confrères flamands, Jan Gossaert van Maubeuge et Barend van Orley) allèrent visiter l'Italie. Ils y rencontrèrent l'art nouveau en pleine floraison; le vieux Léonardo était encore là, Raphaël, Michel Ange, le Titien, Corrége étaient dans toute leur force, et leur renommée remplissait l'Europe. Ces voyageurs avaient vu leurs grandes compositions, leurs figures nues, leurs sujets mythologiques; ils avaient observé leur étude de la nature, leurs allures plus franches, plus amples, leur coloris, leur goût, et ils formèrent leurs idées et leur style d'après eux. Revenus dans les Pays-Bas, ils y rapportèrent ces sujets, ces qualités nouvelles. Dans les œuvres de Scorel, un des chefs de l'art des provinces septentrionales, cette influence italienne se montre dans le dessin, la couleur, la manière de concevoir, l'agencement. Par lui et par ses disciples la méthode italienne fut introduite chez nous.

Et cependant, alors que Scorel était à la tête d'un groupe d'artistes qui suivirent ses principes, — il y avait sur un point du pays un autre peintre, né en 1494, son aîné d'un an qui eut l'originalité de ne pas aller en Italie, mais qui dans la tranquillité d'une ville hollandaise développa un talent si original et si fort, qu'il mérite toujours l'admiration. Lucas van Leijden n'est pas étranger aux formes italiennes, mais il se sentait plus attiré par l'art allemand, surtout par l'art de Durer.

Pourtant il avait son caractère individuel, et il reste un des plus grands artistes de l'école hollandaise.

Scorel et Lucas avaient inauguré dans les Pays-Bas l'école de la renaissance. L'art italien de la renaissance avait atteint un tel degré de perfection, que sa culture plus fine et plus élevée dut nécessairement entraîner la culture plus naïve et plus rude du Nord.

Les artistes après eux visitèrent l'Italie et s'y approprièrent les progrès accomplis. Des carnations plus vives, des couleurs plus

profondes, une touche plus ample et plus grasse, l'art des ordonnances, de la peinture historique avec de grandes figures nues, le don de représenter toutes sortes de «poéteries», le goût des choses littéraires, spirituelles, élégantes, tels furent les fruits de ces voyages.

Mais après les maîtres de cette école, van Mander, Goltzius. Heemskerck, Wttewael, Bloemaert, de Gheijn, Matham, une nouvelle génération surgit, au sein de laquelle s'accomplit la révolution contre les renaissancistes, révolution qui aboutit à la grande école naturaliste et pittoresque du 17e siècle.

Il est remarquable que le temps le plus fortement agité, le plus sinistre de notre histoire (1560—1590) soit celui qui vit naître la majeure partie des prédécesseurs de cette période, et que leurs débuts se trouvent dans ces années où il fallait un effort continu et énergique pour soutenir la lutte. Nonobstant toutes ces émotions, l'esprit artistique était très-vivant en plusieurs lieux. Harlem, Leide, Delft, Amsterdam étaient depuis longtemps des foyers de l'art. C'est de là que se répandaient les nouvelles forces.

Les artistes de cette période, laquelle constitue une phase bien marquée dans le développement de notre peinture, forment la vigoureuse avant-garde de la brillante époque du 17e siècle.

Les dates de leur naissance sont entre 1560 et 1597. Ce sont Vroom, Miereveld, Ravesteijn, Lastman, Pinas, Hals, van Schooten, van de Venne, Janson van Ceulen, Thomas de Keijser, Honthorst, le vieux Cuijp, van Goijen, Bramer, E. van den Velde, Roghman.

Le style, le dessin, les grandes compositions poétiques et mythologiques firent place à de nouveaux sujets et à de nouveaux principes.

Il s'agissait maintenant d'exprimer *la vie*, non seulement dans ses manifestations extérieures, mais encore dans sa vérité intime, au point de vue de l'âme qui la perçoit. Le portrait, le paysage, la marine, la peinture des animaux, des fleurs, des fruits, de la vie populaire, furent créés. Une nouvelle poésie pittoresque se révéla, à savoir la *poésie de la couleur et du clair-obscur*, ainsi qu'un nouvel *élément de composition*, lequel naquit des effets multiples et réciproques des couleurs et du clair-obscur. Si l'on

avait consenti à ne voir du style que dans les lignes, désormais le style se révéla aussi par la couleur, par le clair-obscur; et c'est du style encore que cette science de balancer et d'équilibrer les couleurs, le clair et l'obscur, les masses lumineuses et les ombres, comme on le faisait auparavant pour les lignes et pour les groupes.

C'est le règne de l'élément pittoresque, au sens stricte du mot, le règne du sentiment de la couleur et du clair-obscur, de toutes les hardiesses, de toutes les magies de la brosse.

Tout à l'heure nous avons distingué entre ceux qui suivaient l'école italienne, et ceux qui s'étaient développés selon leurs propres principes. Maintenant une nouvelle distinction s'opère entre la manière claire et la manière brune. Il est évident que ceux qui avaient le goût du style, du dessin, qui voulaient faire ressortir les contours et les formes, se plaisaient dans la manière claire et préféraient un jour égal qui permît de tout voir dans leurs tableaux. Tels Bloemaert, Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Poelenburg, Moreelse. Ceux au contraire, qui tenaient moins à laisser voir toutes les formes et les contours, qui sacrifiaient ces détails en vue d'un effet d'ensemble, et qui noyaient les accessoires dans le clair-obscur, au profit d'une expression lumineuse plus forte dans sa concentration locale, ceux-là préféraient la manière brune, qui leur promettait les effets plus saisissants du clair-obscur. Tels entre autres, Moeijart, Ravesteijn (surtout vers 1618), Lastman, Pinas, Honthorst, Bramer, Roghman, van Goijen.

C'est dans ces conditions et par les moyens indiqués, que se développa la grande école du 17e siècle. Parmi la vaillante avant-garde des précurseurs s'accomplit la naissance et la consolidation de la peinture, dont la pleine maturité se montre chez leurs successeurs.

Ainsi le caractère de notre peinture se dessine dans toute son étendue.

Au sein d'une nation libre et énergique, dans un temps où l'individualisme affermit ses droits, où la tradition recule devant une création nouvelle, dans une république bourgeoise et patricienne, dépourvue du luxe aristocratique et princier,

dans une contrée, où une nature fraîche et une végétation abondante offrent plus de variations dans la couleur et la lumière, que dans les formes et dans les lignes, — devaient surgir une littérature et un art empreints de ces divers caractères

Là, l'ascétisme rude et violent d'un Ribeira était impossible; là, l'élégance opulente et raffinée des Vénitiens était aussi peu naturelle que la noblesse calme et abstraite du style romain; là, toute discipline scolastique était absolument condamnée d'avance. Là, les sujets et la manière de les représenter procédèrent uniquement du sentiment individuel de l'artiste, de l'artiste sorti des classes moyennes.

On ne peut trop appuyer sur cette dernière circonstance. Toutes les œuvres des peintres hollandais sont nées du désir spontané de leurs auteurs. Leur raison d'être ne réside que dans la libre volonté, dans les préférences personnelles des peintres. Point de commandes; point d'exigences de sujets héroïco-historiques; nulle prépondérance d'un grand chef, de directeurs d'académie, ni de puissants protecteurs. Le goût et le choix restent entièrement libres. L'enseignement ne s'impose que quand il est choisi librement; le goût d'autrui n'influe que par la sympathie. Seules les grandes toiles civiques peuvent être regardées comme des sujets imposés. Et encore elles entrent dans le goût des peintres eux-mêmes.

Dans de telles conditions et dans un semblable milieu, devait se former un art, vigoureux comme les chefs des gardes civiques, les hardis navigateurs et les régents moitié soldats moitié hommes d'état; un art simple comme les plaines unies, mais parfois d'une poésie hardie comme celle de la mer; d'une couleur profonde et pleine de sève comme les pâturages et les bois, ou fine et argentine comme l'air des automnes; un art fortement accentué comme la vie même de cette nation, bourgeois comme la majeure partie de sa population, jouant avec la lumière et les ombres, comme le soleil et les nuages de son ciel, se faisant enfin l'expression des grands principes de vérité et de liberté dont ce peuple était alors le représentant par excellence.

V.

LES PRECURSEURS DE REMBRANDT.

> Vixere fortes ante Agamemnona
> Multi.

Nous avons exposé les idées modernes, les tendances pittoresques, dans lesquelles se mouvaient le sentiment et l'expression de la beauté; nous avons vu naître et se développer les forces artistiques aboutissant à Rembrandt. Gravitant dans des cercles toujours plus restreints autour du grand centre lumineux, nous devons nous familiariser davantage avec quelques-uns de ceux dont nous avons caractérisé le sentiment comme dirigé surtout vers l'intimité et le naturel dans l'expression, vers les formes caractéristiques et réelles, vers les effets de la lumière, en un mot vers le pittoresque. Nous laissons de côté ceux dont les tendances inclinaient vers des principes opposés, ou moins accusés dans cette direction. Tels Cornelis van Haarlem, peintre habile, anatomiste et dessinateur dont nous estimons les grands mérites, mais compositeur dans le genre italien; Bloemaert avec ses peintures lisses, tant soit peu maniérées, ses « *poëteries* », ses sujets mythologiques; Janson van Ceulen, peintre plein de talent, mais dont le développement s'accomplit en Angleterre et en partie sous des influences étrangères; Poelenburg, avec ses petites nymphes et ses baigneuses minutieusement peintes dans des paysages arcadiens, lui qui voulait unir Raphaël à Elsheimer; enfin Moreelse, qui a fait des choses admirables, mais qui n'est pas dans la voie qui mène à Rembrandt.

Il en est d'autres qui pour le moment nous attirent davantage.

En premier lieu il faut tenir compte de Miereveld et de la part qu'il a prise au développement des principes nationaux et naturels. Son talent n'est pas multiple et ne dépasse pas le portrait. Miereveld ne possède pas le don de l'imagination et la poésie n'est pas de son domaine, mais sa prose est bonne et claire. Ses portraits ont un coloris fin, sobre et naturel. Peintre consciencieux et simple, il reproduit la nature exactement et n'admet d'idéal qu'en faveur du clair-obscur.

C'est un personnage tout opposé à Miereveld, que le brillant seigneur Gerard Honthorst. Issu d'une famille patricienne, homme d'une figure distinguée, de manières affables et élégantes, renommé dès son début, trouvant le succès en Angleterre, en Italie, en Hollande, recherché par les hommes illustres pour ses portraits, par les élèves, même princiers, pour son enseignement, comblé de cadeaux et d'honneurs, il est durant sa vie l'enfant gâté de la fortune.

Il prend pour modèles Correggio et Caravaggio, et sous le nom de Gerardo Della Notte il importe chez nous le goût des tableaux à effets de nuit, de flambeaux et de chandelles. Souvent il est trop rude dans ces effets, parfois il est relâché et superficiel, mais il possède cependant une meilleure manière, une manière franche et colorée, dont font preuve un beau portrait au musée de Rotterdam et ses charmantes musiciennes au musée de Mayence.

On lui a supposé sur Rembrandt une influence, qui en vérité n'a pas existé. Mais comme il est un des premiers qui aient osé prendre dans la réalité des sujets tels que des vagabonds débraillés, des scènes de la vie guerrière ou bohême, — comme il importa chez nous les effets *caravaggiesques*, ainsi que le goût des compositions de nuit, il appartient au groupe d'artistes dont nous avons à nous occuper.

Jan Pinas a droit aussi à une attention spéciale. Il est accepté par la majorité des écrivains comme un des maîtres de Rembrandt; sa manière brune put paraître justifier cette opinion.

Cependant sur quoi se fonde cette opinion?

Je ne connais que deux sources authentiques comme biogra-

phies de Rembrandt, Orlers et Sandrart. Ni Orlers, ni Sandrart, ni Samuel van Hoogstraten, ne font mention de Pinas comme maître de Rembrandt.

Orlers ne cite que Swanenburch et Lastman; Sandrart, Lastman seul. Houbraken est le premier qui dise que Rembrandt aurait «*singé* Pinas dans sa manière brune.»

Par le choix de ses sujets, par sa manière brune et par la naïveté de quelques parties, *Jan* Pinas mérite sans douté d'être rangé parmi ceux de ses contemporains, qui préparèrent les voies au grand maître.

Jan Pinas a peint les scènes bibliques, la mythologie, le genre et le paysage. Il alla vers l'an 1605 en Italie, où il travailla avec Lastman, Goudt et Elsheimer. Il y prit parti pour la peinture brune, dont il fut depuis un des vulgarisateurs en Hollande. A son retour il se fixa à Harlem.

Nicolaas Lastman, le fils de Pieter, a fait d'après lui une gravure qui doit reproduire fidèlement le caractère du tableau. C'est Saint Pierre délivré de prison; un ange, habillé comme un officiant d'église, conduit l'apôtre par la main vers la porte ouverte, par laquelle une large bande d'une lumière vive pénètre dans la prison. Comme effet de lumière l'idée est très-heureuse; l'expression des figures est naïve et naturelle, et les mouvements très-justes. Mais l'opposition des clairs et des ombres est un peu forte et marque l'école de Caravaggio. En général, Pinas fit ce que firent la plupart de ses confrères, qui suivaient la manière brune; il tâcha d'obtenir des effets prononcés par le contraste très-marqué des clairs et des ombres, pas assez harmonisés cependant par des tons intermédiaires.

La *Délivrance de Saint-Pierre* est cependant une œuvre qui a dû avoir de l'influence sur le jeune Rembrandt.

Un autre artiste de Harlem, imbu de principes analogues à ceux de Pinas, mérite notre attention. Pieter de Grebber est de ceux qui ont cultivé la grande peinture, — sujets historiques et sujets contemporains. Né vers la fin du 16e siècle à Harlem, [1]

---

[1] Son père Frans Pietersz. de Grebber était peintre d'histoire; au musée de Harlem, on conserve de lui quatre banquets d'officiers de la garde civique.

il fut élevé dans les mêmes principes que la plupart des artistes de cette ville. Il me semble que je vois percer dans plusieurs œuvres de ces artistes, un style et un faire qui procèdent de Rubens. Il se peut que cette mode ait été transmise par van Mander et par de fréquentes relations avec les artistes flamands. Nous la rencontrons de même dans une grande toile de de Grebber, au musée de Harlem, signée 1630 P. D. G., représentant Barberousse et le Patriarche de Harlem, offrant à la ville un écusson armorié. C'est par l'agencement des figures et des draperies, par la splendeur des étoffes et des couleurs, par l'ampleur du faire, entièrement dans le goût de Rubens. Deux autres grands tableaux, de 1621 et 1628, (au même musée) sont d'un coloris plus sobre.

Cependant de Grebber a pratiqué avant ou après ce temps une tout autre manière. Le musée de Harlem nous en offre encore un échantillon. Ce tableau à figures de grandeur naturelle à mi-corps, représentant *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxes*, est traité d'une manière qui rappelle celle de Pinas et de Lastman. Dans les types, les costumes orientaux, dans la disposition des ombres et des lumières, dans certains effets de clair-obscur, de Grebber s'y montre partisan de la tendance, dont je tâche d'exposer l'histoire, et qui aboutit à Rembrandt.

A cet égard il faut que nous remarquions encore les eaux-fortes de ce maître, qui sont dans le même goût. Je n'ai pas encore vu les trois piéces que Heller mentionne, une *Susanne* 1665, une *Madeleine*, et le portrait de C. Arnoldus, d'après Rubens 1630. La date de cette dernière estampe faite d'après Rubens, coïncide d'une manière fort remarquable avec celle du tableau dans lequel j'ai démontré des analogies avec ce même maître. De Grebber fut donc un moment influencé par le grand coloriste flamand. Cependant je possède une autre estampe, qui le montre au contraire fort entré dans la voie de Lastman et de Pinas. Cette eau-forte représente Jésus assis près du puits (à la gauche de l'estampe) et parlant à la Samaritaine, qui est agenouillée devant lui. Elle est coiffée d'un turban rond, habillée de la façon familière à Pinas, Lastman, Bramer, et acceptée aussi par Rembrandt. Derrière elle une cruche ornée et à grande anse; derrière

Aussi sa position était-elle aisée et honorable. De son mariage il eut, en 1615, un fils Arnold, qui devint peintre de portraits. Van Dijck a fait le portrait de Joannes. [1] C'est une de ces têtes bonnes, calmes et énergiques, qu'on rencontre tant de fois parmi les schutters et régents de ce temps.

Ses nombreux portraits sont d'une facture simple et solide, d'une grande vérité dans l'expression. Ils font tous preuve d'une qualité, qu'on dirait presque inhérente à tous ces peintres: un souffle de vie les anime.

La première œuvre de van Ravesteijn à date certaine est de 1605: c'est le portrait du prince Maurice, au musée de Dresde. En 1616 il acheva cette vive et fraîche peinture des officiers de la garde civique, descendant pêle-mêle le perron du Doelen, après avoir bu le coup de vin, qui leur était offert annuellement par le magistrat dans cet édifice. A partir de cette œuvre, son talent en pleine sève nous est révélé par une série de tableaux. En 1618 — Rembrandt n'avait alors que onze ans — il fit un grand tableau qui suffirait seul à le placer en première ligne, parmi ceux qui ont inauguré la conception et la facture de Rembrandt. Dans cette toile magnifique il a représenté le magistrat, assis à un banquet, recevant le verre en main les officiers de la garde. C'est d'une justesse, d'un caractère admirables dans les gestes et les physionomies, d'un faire savant et solide. La couleur est profonde, le ton chaud, et tout est modelé dans une pâte abondante. Il y a ici de ces blancs reflétés de brun, de ces tons bruns et dorés, de cette chair couleur d'ambre, de ces lumières glissantes, que Rembrandt n'aurait pas désavoués.

Une grande analogie rapproche ces peintures de Ravesteijn de la *leçon d'anatomie* de Rembrandt.

Admirable peintre de portraits, Ravesteijn est surtout un des premiers parmi ceux qui ont élevé la peinture des grandes toiles civiques à la hauteur de pages historiques. Avec celles du maître de Harlem, les toiles de van Ravesteijn sont au premier rang

[1] Un autre portrait est celui que Ravesteijn inséra dans son tableau de 1616, parmi les officiers de la garde civique.

dans ce genre. Chacun d'eux a sa manière propre. Hals obtient du premier coup ses effets, chez van Ravesteijn tout est plus travaillé, plus fondu. Avec le premier tout est hardiesse et franchise, l'autre est plus calme et plus tenace. Quant à la vie, à l'expression, à la vérité, à la justesse étonnantes des mouvements, ils sont égaux. Mais Ravesteijn n'égale pas Hals pour la désinvolture, pour l'élégance, pour la franchise.

Frans Hals prime non seulement dans ce genre, mais dans l'école entière de cette période. Il est né en 1584, à Anvers, et a demeuré à Harlem jusqu'à sa mort, en 1666. Il sort de l'atelier de van Mander, qu'il fréquentait apparemment vers 1600 ou 1603, et à son tour il forma les deux fameux Adrien, Brouwer et Ostade. Il n'a pas visité l'Italie. Il est resté original et naturel, et il appartient par là à ce groupe d'artistes nationaux, qui ont imprimé à l'art hollandais son caractère, sa physionomie spéciale. C'est un praticien extraordinaire et prestigieux. Sa facture est franche et magistrale. Il ébauche prestement, avec des couleurs abondantes et fondantes; puis au moyen de touches vives, franches et sûres, il pose les reliefs, les lumières, sans plus y revenir, sans étendre ses teintes. Avec tout l'aplomb d'un maître consommé, il sait d'un jet modeler ses figures. En outre sa couleur est tantôt profonde, tantôt brillante, toujours vraie; partout dans ses œuvres la vie circule. Il est le premier en date des peintres hollandais, qui ait osé être si large et si hardi dans son coup de brosse.

On a de lui beaucoup de portraits, parmi lesquels figurent les personnages les plus illustres de son temps, Voet, Descartes, Bor, Massa, et tant d'autres.

La même vie qui respire dans ses portraits et dans ses personnages de fantaisie, anime ses grands tableaux. Ici son habileté à manier les grandes masses, à produire un ensemble, et l'unité de couleur, est admirable. Rien dans ces vastes peintures avec quinze ou vingt officiers de la garde, ne sort de l'harmonie générale, rien ne choque. Quand on regarde les compositions analogues de la plupart de ses contemporains, les têtes sont séparées et font des clairs détachés; chez lui tout s'harmonise. Son œuvre entière a un air de grandeur. C'est lui

qui mérite vraiment d'être nommé le plus brillant précurseur de Rembrandt, par la vie et le caractère de ses figures, par sa peinture large et hardie, par ses tendances naturalistes et modernes. Hals est l'introduction brillante, l'allegro vivace *con brio* de la majestueuse symphonie Rembrandt. Les thèmes développés entièrement dans ce dernier, sont indiqués dans l'œuvre de Hals. Il faut, pour le connaître, voir à Harlem les huit toiles capitales, où tout son talent se déploie en une période de cinquante années. Dans le beau tableau de 1616 il est passé maître déjà. Chose très-remarquable, ce tableau se distingue de la plupart des suivants par une plus grande profondeur de couleur; le ton y est plus foncé et plus chaud. Bürger, qui a si parfaitement apprécié Hals, a émis l'opinion, qu'après avoir vu les œuvres de Rembrandt depuis 1632, Frans aurait modifié un peu sa manière selon celle du grand maître, et serait devenu ainsi plus profond de couleur. La date du tableau contredit cette conjecture. Cette date est 1616. Rembrandt n'avait alors que neuf ans. La même force de couleur, la même tonalité se retrouvent dans le fameux Ravesteijn de 1618, à l'hôtel de ville de la Haye. Ravesteijn et Hals ont donc pratiqué cette couleur profonde, brune et chaude, avant qu'ils aient pu s'inspirer de l'exemple de Rembrandt.

Dans ce tableau remarquons encore que Hals a plus travaillé, plus fondu les couleurs qu'après. Mais dans les costumes il a déjà sa liberté de coup de brosse. De 1627 il y a de lui, toujours à Harlem, deux banquets d'officiers. Le ton y est plus clair et plus transparent, la distribution du jour plus égale. Dans l'un le coloris est extrêmement frais, avec des carnations roses et blondes, des tons roux, d'une franchise flamande. On dirait qu'il a pensé à Rubens. La largeur du faire augmente, les transitions des couleurs ne sont pas éteintes. Dans celui de 1633 le ton mûrit encore, la couleur tend à devenir plus immatérielle; toujours la même largeur de plus en plus magistrale et sûre. Puis le maître découvre des gammes nouvelles. Dans une toile magnifique de 1641 — cinq régents de l'hospice de St^e. Elisabeth, assis à une table couverte d'un tapis foncé — Hals fait pressentir les Syndics de Rembrandt. C'est d'une puissance

extraordinaire. Le grand coloriste a quitté là les vives fraîcheurs pour une gamme presque monochrome; il à découvert ce grand secret, que Rembrandt aussi a possédé, d'obtenir une couleur puissante sans couleurs, de rester dans une seule gamme de tons voisins. Il n'y a que du noir, du brun olive, du brun chaud; seules les têtes ont quelque peu de rouge, mais la carnation est réglée d'après la dominante. Aussi la lumière y est-elle plus rare, plus concentrée, plus mystérieuse; et tandis que les couleurs sont rendues immatérielles, la réalité est telle qu'on croit voir respirer ces hommes.

Hals était âgé de 57 ans. Son talent avait la force mâle, la sobriété classique de l'âge mûr. Mais comme le Titien, comme Rembrandt, cet étonnant coloriste tendait toujours à une plus grande hardiesse. En 1664 — à quatre-vingts ans — il est presque sauvage. Deux tableaux de cette année, l'un des régents, l'autre des dames régentes d'un hospice, sont d'une largeur, d'une témérité extrêmes. Alors il est comparable à Rembrandt après 1660.

Je ne saurais passer sous silence Jacob Gerritsz. Cuijp. Il prend rang aussi parmi les plus éminents précurseurs de Rembrandt, par l'intimité d'expression et l'intensité de vie de ses portraits. Le plus éclatant exemple que j'en aie vu est le portrait de vieille dame, au musée de Berlin. Il porte la signature authentique: *aetatis* 68 Anno 1624 *J. G.* (entrelacés) *cuijp fecit.* La dame, de grandeur naturelle, à mi-corps, est en habit noir avec fourrure, collerette et cornette blanches, et se détache sur un fond grisâtre très-clair. C'est peint avec une grande simplicité, sans artifices d'ombres ni de couleurs. La gamme est tranquille, du noir, du gris, du brun. Quoique les ombres du visage soient d'un brun tendre et légèrement accentuées, le modelé de la chair est rendu en perfection. C'est une peinture sobre et savante, très-personnelle d'expression et d'une grande distinction.

Nous avons esquissé à grands traits le développement d'une face de notre art et les talents les plus saillants dans la peinture de figures. Remarquons-y l'avènement du coloris brun et chaud, les joueurs, soldats et vagabonds de Honthorst,

le portrait, mais surtout une spécialité toute nationale et digne d'attention. Je veux parler de ces tableaux civiques, qui sont vraiment des tableaux d'histoire. Les peintres anciens, les Italiens de même, commémoraient leurs contemporains en les faisant entrer dans des compositions bibliques. Ceux-ci s'agenouillent devant Marie, offrent des hommages à l'enfant Jésus, s'attablent à Cana. Chez nous la peinture d'histoire contemporaine figurait les gardes civiques dans leurs parades, leurs cortéges, leurs banquets; les administrateurs d'hospices, les syndics de corporations commerciales, autour de la table et discourant sur les affaires de l'institution; les dames régentes surveillant les indigents; les formidables bourgmestres, égaux des rois, pesant dans la balance les intérêts de l'Etat et souvent de l'Europe.

VI.

LES PRECURSEURS.

SUITE.

L'émancipation des sujets, l'amour de la nature, la valeur artistique de la vie réelle, animèrent la peinture en divers sens, et provoquèrent des expressions nouvelles. L'imagination se rajeunit, les yeux s'ouvrent au charme de la nature simple, de la vie ordinaire. Le genre et le paysage modernes s'épanouissent.

Nous arrivons à un groupe de peintres, qui pratiquèrent les deux genres d'une façon nouvelle.

Un des premiers qui aient affranchi le paysage est Jacob Gerritz. Cuijp. Il a rendu, d'une manière large et avec un coloris chaud et transparent, les environs de Dordrecht, ville où il était né en 1575. Dans ses paysages, ses pâturages avec bestiaux, ses batailles, ses campements, ses chevaux, sa tendance naturaliste et pittoresque se fait jour.

Parmi ceux qui ont élargi le domaine du genre, en traitant toutes sortes de scènes, il faudra ne pas omettre Adriaen van de Venne, né à Delft en 1589, formé dans l'atelier de l'orfèvre Simon Valk à Leide. Parmi ses tableaux se font remarquer surtout ses paysages, pleins de naturel, et ses jolies figurines. On a aussi de lui des peintures allégoriques et historiques, mais qui se rattachent encore un peu a une manière antérieure. Lettré et poète, il a fait en outre une quantité de dessins, d'illustrations d'emblêmes, d'allégories, etc. Lui, van Goijen et Esajas van den Velde ont fixé ce genre des petites scènes, paysages avec haltes, escarmouches, chasses, incendies, hivers avec patineurs, etc. Tandis que van de Venne les traitait d'une

manière détaillée et très-finie, van Goijen et van den Velde, au contraire, y adaptèrent la largeur et les allures de la grande peinture. Esajas van den Velde, voilà encore un artiste des plus remarquables. Né en 1597, probablement fils de Jan, le calligraphe, il est déjà renommé à dix-sept ans. Il a demeuré quelque temps à Harlem, mais en 1630 nous le trouvons à Leide. Son influence a été grande, il a formé beaucoup d'élèves directs ou indirects, et a eu sa bonne part dans le mouvement général de notre peinture. Il a eu le bonheur d'être apprécié pendant sa vie par les artistes, qui se disputaient à l'envi ses figurines pour animer leurs paysages, et par les amateurs qui le payaient bien. Il offre certaines analogies avec Hals, par la vivacité et la finesse de la touche, par l'ampleur du faire et la sûreté de la main. Il suffit de citer ici le petit cavalier si magistralement peint, qu'on peut voir au musée de Rotterdam. Cette petite figure, vue de dos, carrément et aisément assise sur le coursier couleur chamois, à crinière et queue ondoyantes, semble véritablement — Bürger l'a déjà remarqué — un personnage de grandeur naturelle; c'est presque une statue équestre.

Il a peint des batailles, des incendies, des kermesses, des intérieurs de cabaret, des paysages, tandis qu'avec sa pointe il a gravé plusieurs paysages et même des sujets politiques.

Toutes les faces de la vie du peuple avaient ainsi trouvé des interprètes. Quant au paysage, c'est encore cette même époque qui lui vit prendre une existence propre. Déjà Breughel, Bril, Elsheimer, de Momper, Saverij avaient traité le paysage comme sujet principal; mais presque tous avaient encore jugé nécessaire de le justifier en quelque sorte par l'insertion de figures historiques ou bibliques, ou, comme Saverij, par des scènes où les animaux jouaient un rôle, telles que le paradis, l'arche, Orphée. Ainsi l'indépendance du paysage dans l'acception moderne, de même que la largeur du rendu, n'avaient pas encore été atteintes.

E. van den Velde, surtout van Goijen, Wijnants et Roghman, furent les premiers à s'inspirer pleinement de la nature, à en être les interprètes fidèles.

Avec beaucoup de sentiment et de naturel, avec une main aussi

légère que preste, van Goijen savait faire fuir les terrains, répandre de l'air dans les divers plans, accentuer le feuillé. Sa gamme ordinaire est plus ou moins brune, aussi bien dans les terrains que dans le feuillage.

Tandis qu'auparavant les paysagistes rendaient les arbres et les plantes en détail, qu'ils figuraient chaque feuille, van Goijen, van den Velde et Roghman, peignent par parties plus amples, expriment le feuillage par des touches plus larges, forment de plus grandes masses, et conservent ainsi dans leurs paysages plus d'ensemble et de grandeur d'aspect.

Van Goijen aime la nature pour elle-même. Aussi a-t-il un accent vrai dans tout ce qu'il fait. Quoiqu'il ait voyagé en France, il aime surtout les sites simples de son pays. Il a peint les villages et les hameaux au bord des rivières, les rives où passent des bacs chargés de voyageurs, les remparts de villes, les coins agrestes, et d'une touche legère et spirituelle il anime ces scènes par de petites figures, légèrement et spirituellement peintes. On a aussi de lui plusieurs sujets de genre, des kermesses, des charlatans, qui font prévoir Jan Steen, et expliquent ce que celui-ci a pu apprendre de l'artiste qui fut son maître, avant de devenir son beau-père.

Contemporain de ces deux peintres Roeland Roghman, né en 1597, fit faire un pas de plus au paysage.

Ainsi que van Goijen, il a voyagé, car il a peint et gravé plusieurs vues dans le Tyrol, des paysages montagneux, des cascades, etc. Il a beaucoup dessiné d'après nature, entre autres des centaines de châteaux et demeures seigneuriales dans les Provinces-Unies. Il paraît qu'il n'a pas fait beaucoup de tableaux, du moins on n'en voit que rarement. Les anciennes ventes n'en ont que très-peu, les principales galeries de l'Europe n'en ont pas. Le cardinal Fesch en possédait un; un autre, paysage rocailleux avec cascade, figures et bestiaux, a paru à la vente du cabinet de M. Bleuland à Utrecht; la galerie de Cassel en contient deux, attribués auparavant à Rembrandt, celle d'Oldenburg un grand et beau paysage montagneux. M. Suermondt à Aix-la-Chapelle a eu de lui une vue extérieure de ville. L'harmonie générale y est d'un roux doré. Les premiers plans, dit

Bürger, sont voilés de chaudes pénombres, transparentes malgré la vigueur du ton. Les lointains ont une finesse merveilleuse, à cause de l'air qui circule partout. Voilà bien le paysagiste qui a dû plaire à Rembrandt.

S'il a peu peint, il a infiniment dessiné; d'ordinaire à la pierre noire, et avec des lavis clairs et légers à l'encre de Chine ou au bistre. Ces dessins sont exécutés d'une main libre et adroite; le trait est sûr et ferme dans les édifices; les ombres et les lumières distribuées par parties très-larges. A peu de frais il obtient de l'effet et de la couleur. Les arbres sont traités largement et à grandes masses. Il a gravé aussi une trentaine de sujets, toujours des paysages. Houbraken lui reproche sa manière rude et «*hâlée ou rôtie.*» Le fait est que le talent de Roghman était fier, ample et brusque. Sa couleur chaude, sa science du clair-obscur, la vigueur en même temps que la finesse du ton, le placent parmi les précurseurs immédiats de Rembrandt, qu'il a précédé sans aucun doute dans la conception poétique du paysage.

Un mot encore sur Pieter Molijn et Slaomon Ruijsdael. Tous les deux procèdent en partie de van Goijen. Molijn, né vers la fin du 16[e] siècle, à Harlem, est un des premiers qui cultivèrent le paysage indépendant. Ses eaux-fortes se font remarquer sous le rapport du clair-obscur; ses peintures sont d'un coloris naturel. Il aimait les effets pittoresques, le jeu des ombres. Un de ses paysages avec effet d'éclair, témoigne encore de ce goût. Il a animé ses sites d'animaux et de figures, et il a traité aussi le genre. Jan van den Velde a gravé entre autres d'après lui un effet de chandelle, des enfants chantant des noëls devant une maison.

Salomon Ruijsdael, né vers 1600, n'a pas de biographie. Il faut qu'il reprenne sa place parmi les créateurs du paysage. Quoiqu'il excelle dans les figures, le paysage chez lui tient le premier rang. Il en est qui se rapprochent beaucoup de van Goijen, dont il a souvent les tons jaunâtres et bruns; souvent il est plus exquis que lui. On admire dans ses œuvres le naturel, l'athmosphère, l'esprit de la touche.

C'est ainsi que la peinture de la nature se développa en divers

sens. Van de Venne, van den Velde, Molijn avaient partagé leurs grâces entre le paysage et les figures. Van Goijen, Roghman, Wijnants, Ruijsdael sont plus francs paysagistes. Les formes, les couleurs, l'air, le sentiment agreste, étaient exprimés à merveille. A ce paysage naturel, Roeland Roghman ajouta encore une grandeur de caractère et une poésie de couleur, telles que Rembrandt, son ami, allait les rêver.

VII.

LES PRECURSEURS.

(FIN).

Parmi ceux dont les œuvres se rapprochent le plus par l'aspect de celles de Rembrandt, une première place est due à Leonard Bramer.

L'examen de ses œuvres et de sa vie devra lui faire assigner dans l'histoire de l'art une toute autre place que celle qui lui a été accordée jusqu'ici. Ordinairement il est regardé comme l'élève ou l'imitateur de Rembrandt. Le mettre parmi ses précurseurs, c'est lui donner sa place juste en même temps que porter sur lui un jugement plus équitable. Les dates seules que fournit sa biographie eussent dû depuis longtemps trancher la question.

Né à Delft, en 1596, il précède Rembrandt de onze ans. Alors que ce dernier était dans sa première fleur, Leonard Bramer voyageait et avait déjà une réputation artistique en Italie. Il se peut qu'à son retour il ait changé sa manière de voir et de faire d'après celle de Rembrandt. Mais il est hors de doute que d'abord Bramer s'est formé avant qu'il ait pu s'inspirer de Rembrandt. Je regrette que de toutes les œuvres de Bramer que j'ai vues ou sur lesquelles j'ai pu avoir des renseignements, aucune ne soit datée. Mais on ne saurait admettre que ces œuvres soient toutes d'une période postérieure; certaines d'entre elles doivent être d'une époque où l'influence de Rembrandt n'avait encore pu s'imposer, ou ont été exécutées en Italie. Aussi avons-nous toujours vu dans Bramer l'artiste qui, antérieurement à Rembrandt, a conçu et représenté ses sujets, d'une façon analogue

à la manière de ce dernier, tant sous le rapport des costumes et des poses que sous celui des effets lumineux.

A ce point de vue, le seul vrai à ce qu'il me semble, Bramer gagne beaucoup en intérêt. Il n'est plus le mauvais pasticheur de son maître, mais au contraire un devancier intelligent, qui avec un talent très-inférieur à Rembrandt, a pourtant sur celui-ci la priorité dans la manière de concevoir et d'exécuter, surtout les scènes bibliques. Il mérite donc une attention spéciale. Son maître n'est pas nommé; peut-être fut-ce un des peintres de Delft, Miereveld ou van de Venne. A l'âge de dix-huit ans, en 1614, il se mit à voyager, visitant l'Artois, Amiens, Paris, Marseille, Gênes et poussant jusqu'à Venise, Florence et Naples. A Rome il s'associa au groupe de Elsheimer.

Son retour dut avoir lieu avant 1625, puisqu'il exécuta quelques tableaux pour le prince Maurice, mort en cette année. Il se fixa à Delft, où Bleijswijk le connut encore en 1667. Là, nous le trouvons à la tête de quelques artistes, comme chef d'une gilde de St. Luc, qu'ils y avaient fondée. Leur salle de réunion fut décorée par eux, et Bramer, ayant fait faire à ses frais une voute en bois, en couvrit les huit panneaux avec les images des sept arts libéraux, auxquels il ajouta la peinture comme huitième.

Un autre édifice public, le Doelen, fut orné en 1655 de ses peintures, exécutées «*al fresco à la manière Italienne.*» [1]

Au même Doelen appartenait un curieux triptyque peint par lui, et qui se trouve actuellement à l'hôtel de ville de Delft. Ce sont des *schutters* allant au tir; sur un des volets quelques personnages, dont l'un, coiffé d'un turban et portant un parasol, regarde du haut d'un perron; sur l'autre volet des cavaliers. C'est peint légèrement, rehaussé par des touches de lumière, et cela fait penser un peu à la manière de E. van den Velde.

Il affectionnait les effets de nuit ou de flambeaux; les souterrains illuminés par des torches, les incendies, en un mot ce genre des *nachtstukken* (tableaux de nuit), qui eurent alors un grand succès, qui valurent à Honthorst le nom de Della Notte,

[1] Bleijswijk, description de Delft.

qu'aimait Elsheimer et que loua tant Sandrart. Son œuvre se compose de paysages avec temples antiques, ruines ou fontaines, de sujets mythologiques, et de quelques portraits, mais surtout de scènes bibliques, qu'il représenta de cette manière humaine, anti-classique, dont nous trouverons une des sources dans Elsheimer.

Dans ses costumes il n'est nullement Italien. Ses personnages portent les turbans, les casaques brodées et frangées, les tuniques bordées de fourrures, et toutes ces hardes moitié de fantaisie, moitié judaïques qu'on retrouve chez Lastman, Pinas, Rembrandt. Il peint d'une pâte abondante; il pose les lumières et les couleurs claires par des touches vives et fines qui donnent l'illusion d'un émail coloré. Quelquefois ses œuvres sont dans des tons gris et bleuâtres, qui font l'effet de reflets lunaires, avec rehauts de forte lumière. Mais ordinairement sa couleur est foncée et brune, dans quelques-uns de ses tableaux d'un ton très-froid, dans d'autres d'un ton chaud, avec des clairs d'un jaune d'ocre. Il est remarquable par sa manière d'éclairer les sujets, analogue à celle de Rembrandt: c'est-à-dire qu'il enveloppe la composition dans l'ombre et ménage la lumière sur un point. Un spécimen fort remarquable dans ce genre, est une descente de croix (brûlé avec le musée de Rotterdam). Dans ce tableau, au milieu des ombres environnantes, une bande de lumière descend d'en haut sur la croix et le corps de Jésus, de la même façon que dans l'eau-forte de Rembrandt.

C'est une face très-originale de l'école hollandaise, que cette peinture de sujets bibliques en dimensions restreintes, et dans une manière tout intime, familière, humaine. Comme Bramer, Moijses van Uijtenbrouck, issu d'une famille distinguée de Delft, traita le même genre. Quoiqu'on le dise élève de Poelenburg, il ne tient en rien de lui. Il descend en ligne directe de Elsheimer. On suppose qu'il est né en 1600. Mais il y a de ses œuvres datées de 1613. J'ai même trouvé que Willem Swanenburch, mort en 1612, a gravé d'après lui. Sa naissance doit donc être reculée vers 1590.

Il a produit une quantité de petits paysages, animés de dieux et de déesses, de nymphes, de faunes, de bergers dansants;

d'autres avec les sujets bibliques en vogue, tels que Moïse sauvé des eaux, Juda et Thamar, Tobie, etc. Il était fort recherché et ses œuvres ornaient plusieurs collections, parmi lesquelles celle du prince Frédéric Henri. [1]

Uijtenbrouck, comme tous les artistes du groupe auquel il appartient, a manié la pointe et le burin. Bartsch a décrit 58 de ses estampes.

Il a connu Elsheimer, car il a étoffé un de ses tableaux, un paysage, avec une Cléopatre, mordue par l'aspic, et se soutenant contre un arbre. [2] Dans ses paysages on remarque l'influence du style et de la couleur d'Elsheimer et de Bril. Ses avant-plans sont couverts d'une végétation plantureuse, ses lointains sont ornés de ruines, de ces temples ronds, dont celui de Tivoli est le type et qu'on retrouve également chez Elsheimer, Lastman et plus tard chez Rembrandt. Sa manière de composer ses paysages est pittoresque. Son talent se révèle surtout dans le paysage, où les figures ne sont qu'accessoires. Quand il aborde de grandes compositions, comme le tableau de la galerie de Brunswick, daté 1627, il est faible et insignifiant. Ce qui frappe surtout dans ce peintre-graveur, c'est la naïveté de la mise en scène et des motifs, c'est la manière de concevoir les sujets bibliques. Examinez les gravures du sacrifice d'Abraham, de l'histoire de Tobie — Rembrandt, sauf la supériorité de l'exécution, n'eût pas vu autrement. Voyez encore l'eau-forte où la caravane de Jacob serpente au loin en une longue file sur un terrain montagneux; à l'avant-plan, Jacob, ayant devancé sa troupe, lutte avec l'ange, qui déploie ses larges ailes, tandis qu'un roquet aboie contre eux! Voilà de ces petits traits caractéristiques, communs au groupe spécial dont nous nous occupons, et qu'on retrouvera spécialement dans l'œuvre gravé de Rembrandt.

Au même groupe appartient encore Nicolaas Moeijart, né

---

[1] Les comptes de ce prince font mention de trois tableaux de sa main, *Pomone*, *Europe* et *Orphée*, payés les deux premiers *f* 1200, le troisième *f* 850. Ce dernier payement est daté 1648.

[2] Catalogue de Terwesten, vendu *f* 54.

en 1600, établi à Amsterdam avant 1630. Il cultivait la peinture de portrait, d'histoire, de paysage avec figures. Son coloris est vigoureux et vise au pittoresque, ainsi que le choix des costumes. Salomon Koninck fut son disciple. Dans ses décorations, peintes à l'occasion de la visite de Marie de Médicis à Amsterdam, compositions gravées par Nolpe, la recherche du pittoresque et du clair-obscur est visible. Le musée de la Haye vient d'acquérir (1874) un tableau de Koninck, représentant un sujet de l'Ancien Testament. Les costumes, la couleur, le paysage montagneux à ruines italiennes, tout cela montre les prédilections artistiques du groupe spécial formé par Bramer, Uijtenbrouck, Lastman, Elsheimer. Le tableau du musée de Brunswick, le rapproche beaucoup de Rembrandt. Ses eaux-fortes sont entièrement dans le goût de ce maître. Ce sont des paysages avec les sujets bibliques habituels, Agar renvoyée par Abraham, le sacrifice d'Isaac, l'histoire de Tobie, etc.

Le choix des sujets tirés de la bible et de la mythologie par tous ces peintres, est très-remarquable. La liste de leurs œuvres montre invariablement des motifs familiers à tout connaisseur de Rembrandt. Au lieu de la partie visionnaire, prophétique de la bible, c'est la partie historique et patriarcale qui attira ces peintres. Aux scènes d'horreur on préféra les scènes attendrissantes, au côté dogmatique le côté moral. L'art évidemment s'était rapproché de la vie, du sentiment humain. Ainsi ces peintres se complurent à reproduire les bienfaits de Jésus, ses disciples, ses amis, Lazare, la femme adultère, le bon Samaritain, l'adoration des bergers, la fuite en Egypte, Siméon au temple, Paul et Barnabas à Lystres. Dans l'Ancien Testament ils recherchèrent de même la vie des patriarches, l'histoire de Joseph, de Manoé, de David, d'Esther. Tous s'éprirent des aventures romanesques de Tobie; le jeune Tobie recevant la bénédiction de son père, le vieux aveugle, Tobie en voyage, conduit par l'ange, et portant le poisson miraculeux, Tobie qui guérit les yeux de son père, tandis que l'ange disparait, — on trouve ces motifs chez tous, et plus tard dans l'œuvre de Rembrandt.

Elsheimer, dont le nom s'est déjà rencontré tant de fois sous

ma plume, me semble l'inventeur de cette manière nouvelle de représenter les scènes mythologiques ou bibliques.

C'est un remarquable spectacle que de voir cet Allemand attiré vers l'inévitable Rome, comme le papillon vers la chandelle, sans pourtant s'y brûler les ailes.

Il paraît avoir été un homme d'une originalité obstinée, d'une humeur parfois mélancolique, sérieuse toujours, d'un esprit pensif et rentré en soi-même. Se fixant à Rome (il était né en 1574 à Francfort) il s'y maria et eut des enfants; il avait plusieurs disciples, de nombreux amis, un succès complet; ses œuvres furent payées largement, — et tout cela n'a pu le satisfaire. A quoi aspirait ce chercheur? Peut-être à une peinture nouvelle, dont il entrevoyait les merveilles. Ayant d'abord peint en grand, «il devint,» dit Sandrart, qui l'a connu, «le premier qui inventa un genre de petites scènes, de paysages et autres curiosités.»

«Un jour, dit encore le même contemporain, il exposa à Rome un petit tableau sur cuivre. On y voyait l'ange conduisant le jeune Tobie à travers un filet d'eau, tandis que le chien de Tobie saute de pierre en pierre: le soleil se lève et frappe en plein dans le visage des figures. Tout cela est si beau, si naturel, si plein d'expression, de vie, de naïveté, et dans un paysage si charmant, qu'à Rome chacun avait force louanges pour cette *nouvelle manière de peindre* d'Adam de Francfort.»

Dès ce grand succès il s'en tint à ce genre.

D'où vient, à Rome, en pleine Italie, où régnait dans tout son éclat le prestige du grand art, ce succès brillant d'un petit tableau bien simple, sans prétention aucune et qui s'écartait entièrement de la notion universellement admise alors de la beauté?

La raison en est dans la nouveaute de la manière.

«Cette manière nouvelle de peindre, dit encore Sandrart, est grasse, moëlleuse, brillante et magistrale; elle sait bien maîtriser les couleurs, conserver les grandes masses, elle sait arrondir les objets, et garde bien les demi-teintes. C'est ce qui donne la rondeur et la force, surtout quand les couleurs ne sont pas bleues, mates et pâles, comme si c'étaient des couleurs en détrempe, mais brûlantes, fortes, chaudes et analogues à la vie.»

Voilà pour le faire. Mais il y a encore un autre point de vue. Cette nouvelle manière, c'était aussi d'oser s'écarter de la tradition, du grand style de convention, du dessin plastique emprunté à la statuaire, de la mise en scène, de l'idéal et des costumes convenus. C'était ce charme du naturel, de la naïveté, du sentiment intime; c'était ce principe d'exprimer la beauté par autre chose encore que par la grandeur et le style, d'exprimer son côté intime, la profondeur et la multiplicité de la vie intérieure.

Au lieu de représenter les scènes bibliques et mythologiques dans un entourage et sur une terre de fantaisie, Elsheimer les attira auprès de nous; il les fit se mouvoir dans des paysages charmants et gracieux empruntés aux sites de l'Italie; aux personnages il prêta des costumes, des allures, des sentiments humains, il en fit des hommes.

Quoiqu'il dessinât bien et facilement, c'est en premier lieu par le clair-obscur et par le naturel qu'il voulut atteindre son but, qui réside entièrement dans l'intimité du sentiment et l'effet pittoresque.

Il a certainement exercé une très-grande influence. Quantité d'élèves et d'amis l'entouraient. Ceux qui nous sont le plus connus sont Lastman, Pinas, Teniers, qui resta dix années chez lui, Thomas de Hagelstein (qui était le Ditriech de ce Rembrandt), enfin Goudt, gentilhomme d'Utrecht, son ami, qui le protégea et propagea ses œuvres par la gravure. Bramer encore et Uijtenbrouck, Poelenburg et van der Laar ont été de son entourage.

Ce n'est donc pas une coïncidence fortuite, qui fait retrouver en partie Elsheimer dans Rembrandt. D'abord tous les amis et élèves d'Elsheimer ont apporté chacun leur part du maître en Hollande. Puis il est certain qu'Elsheimer a été très-estimé chez nous. Ses œuvres y abondaient, et les ventes des anciennes collections en mentionnent une quantité. D'ailleurs ses peintures furent vulgarisées par les gravures de Magdalena van de Pas, de Soutman, Frisius, Hollar, Jan van den Velde, que des éditeurs hollandais mirent dans le commerce. Surtout les estampes de Goudt furent très-repandues et très-recherchées.

5

Il faudra conclure de tout ceci, que Rembrandt, en partie par l'intermédiaire de Lastman, en partie de son propre chef, a été initié aux œuvres d'Elsheimer. Il suffit de se rappeler les similitudes fréquentes de costumes, de types, et les analogies de conception. Dans une gravure assez rare de Soutman d'après Elsheimer, nous voyons des Orientaux très-analogues à ceux de Rembrandt; même un cavalier perché sur sa haute selle, armé de flèches et d'un carquois, est pareil à celui qui dans l'eau-forte de Rembrandt contemple le baptême de l'eunuque.

Une charmante petite pièce ovale, peinte par Elsheimer, qui se trouvait au musée de Rotterdam, a malheureusement péri dans l'incendie de ce musée. C'est *Jésus au jardin des Oliviers.* Dans l'enclos du jardin, où l'on voit au loin la bande armée et éclairée par des torches, les trois disciples sont endormis dans des attitudes très-peu idéales, mais bien naturelles. L'un d'eux repose sur son bras, l'autre, les mains croisées sur le ventre, ronfle la tête renversée et la bouche béante, — mais comme il dort! Sur une éminence derrière eux, dans une petite enceinte, Jésus est agenouillé devant l'ange, qui lui apparaît dans un nuage lumineux. C'est de là que jaillit la lumière, qui reluit chaude, brune, dorée autour de l'ange, illumine l'homme de douleur, et jette une bande de lumière jaune-ocre, avec des blancs jaunes, sur deux des dormeurs et sur le terrain. Tout cela est naïf, simple, humain et par là même vrai et touchant.

On ne peut se défendre en contemplant ce tableau, de penser à la conception, aux types, au jeu de la lumière, même à la touche et au dessin de Rembrandt.

Elsheimer n'est pas toujours si près de Rembrandt, et souvent l'analogie ne se fait pas sentir du tout; mais ne fût-ce que par les œuvres que nous avons citées, il faut tenir compte de ce maître quand on désire étudier la genèse du talent du grand peintre hollandais.

Il est une branche d'art qui réclame encore notre attention. C'est la gravure, qui dans ce temps subit un développement remarquable. D'un côté la gravure au burin, à tailles régulières, avait été portée par Goltzius à une nouvelle perfection. Mais à côté d'elle se tenait une gravure plus libre, visant davantage

au pittoresque, à des délicatesses de tons veloutés ou métalliques, et procédant par tailles irrégulières, fines et très-serrées, qui forment un tissu fort épais d'ombres. Telles étaient les planches de Magdalena van de Passe, de Soutman, de Wierix, de Wencel Hollar, de Jan van den Velde, de Goudt. Cette gravure se rapprochait d'avantage de l'eau-forte ou du travail à la pointe sèche.

Quantité de nos artistes commencèrent à faire des eaux-fortes et ces peintres-graveurs furent justement ceux qui étaient partisans de la peinture naturaliste et pittoresque.

Cherchant surtout et partout la couleur, le mouvement, le caractère, le naturel, la vie, ils introduisirent dans la gravure la même liberté dont ils avaient usé dans la peinture.

Successeurs des Durer et des Lucas van Leijden, surgissent alors une pléïade de peintres-graveurs. Elsheimer, Molijn, Bramer, Uijtenbrouck, gravèrent leurs paysages avec figures et sujets bibliques, Esajas van den Velde une quarantaine de paysages et quelques pièces historiques, Buijtenweg des paysages, des costumes, Adr. van de Venne des sujets de mœurs, Roghman des paysages.

Chez plusieurs d'entre eux on remarque la liberté, le caprice de la pointe et ce que l'eau-forte a de spirituel et d'imprévu; chez d'autres la recherche d'une couleur profonde, des tons veloutés, et de ces effets obtenus depuis par les procédés de Rembrandt.

En ce genre Goudt a obtenu de très-beaux résultats. On peut quelquefois reprocher à ses planches trop d'uniformité dans le ton et un manque de transparence dans les ombres. Mais en revanche quelles délicatesses de premier ordre sa fine pointe n'a-t-elle pas exprimées! Une belle épreuve de l'estampe qu'il exécuta en 1610 à Rome d'après Elsheimer — *Cérès raillée par Stellio* — est d'un velouté qui approche de la manière noire et même des tons particuliers de Rembrandt; et les finesses exquises, dans la tête de la vieille, dans quelques parties des vêtements de Cérès, dans la tête de Stellio, placent l'auteur au premier rang dans ce genre de gravure.

VIII.

PIETER LASTMAN.

Après trois années passées sous la direction de maître van Swanenburch, le jeune Rembrandt «avait tellement progressé,» selon Orlers, «que les amateurs en étaient émerveillés et qu'on pouvait facilement prévoir qu'il excellerait dans son art. Alors son père jugea bon de l'envoyer chez le fameux peintre P. Lastman à Amsterdam.»

La marche de notre étude nous conduit enfin à cet artiste. Pour le côté biographique je n'ai pu ajouter beaucoup de chose à ce qui était connu. Toutes les recherches faites à Harlem et à Amsterdam ont été jusqu'ici infructueuses. Ainsi nous ignorons dans laquelle de ces villes il est né. Van Mander le cite en parlant des peintres d'Amsterdam. Toute sa vie il a demeuré dans cette ville, et, sauf preuve contraire, j'inclinerais à accepter aussi Amsterdam comme le lieu où il vit le jour. On ignore également la date de sa naissance.

Tenons-nous en aux dates certaines. Or la première mention de Lastman se trouve dans le livre de van Mander. A la fin de sa notice sur Corn. Cornelisz., il cite comme un de ses disciples Gerrit Pietersz., et c'est au sujet de ce dernier qu'il ajoute: «il a produit quelques bons élèves, — entre autres un Pieter Lastman, de qui on a bonne espérance, et qui est pour le moment (le livre de v. M. parut en 1604) en Italie.»

Or Lastman, un jeune homme de bonne espérance en 1604, ne pouvait guère avoir que vingt ans. Il serait donc né entre 1580 et 84, et non en 1562, comme Houbraken le prétend.

Houbraken et tous les auteurs à sa suite ont rapporté la phrase citée de van Mander, à Corn. Cornelisz. En lisant

avec attention on voit qu'elle se rapporte à Gerrit Pietersz. Lastman fut donc élève de ce dernier — peintre de figures et de portraits, formé dans l'atelier de Corn. Cornelisz. et qui après ses voyages à Anvers et à Rome se fixa à Amsterdam. Lastman a probablement été instruit d'après les principes de dessin et de style que son maître tenait de Corn. Cornelisz. Préparé de la sorte, il devait suivre l'usage consacré. Aussi en 1600 ou 1602 le voit-on plier bagage et partir pour la métropole des arts.

A Rome il trouva quantité d'artistes flamands et hollandais. Il se lia de suite avec le cercle dont Elsheimer était le centre, Teniers, Poelenburg, Pinas, Goudt, Uijtenbrouck, Thomas van Hagelstein, et devint un disciple zélé de leur chef commun.

Nous en trouvons la preuve dans trois tableaux très-distincts des autres. Le premier, au musée de Rotterdam, porte sur une pierre au milieu de l'avant-plan, l'inscription *Ƥas.* 1608 — le *P.* formé sur la barre du *L.*

Cette œuvre de petite dimension a été faite, selon toute apparence, en Italie, et relève directement d'Elsheimer.

C'est une *Fuite en Egypte* Voyons d'abord le paysage. A gauche du spectateur la scène est limitée par le tronc d'un grand arbre, dont le feuillage foncé, d'un vert brun, couvre le coin supérieur et dont le pied occupe le coin inférieur. Dans le lointain des arbres, des rochers et une ville forment, avec un ciel nuageux, le fond du tableau. La partie droite au second et au troisième plan est occupée par des roches couvertes de plantes et d'arbustes et par une cascade; au milieu des arbres se montrent des bâtisses, un arc de triomphe; les hauteurs sont couronnées par un temple rond, celui de la Sibylle à Tivoli. Ce paysage, dont les détails correspondent à celui qui a été gravé par van Noordt en 1645 d'après Lastman, est peint dans un vert foncé au premier plan, pâle avec des tons bleuâtres au second, et éclairé par une lumière fine. C'est comme forme et comme rendu le paysage d'Elsheimer, et en remontant, de Bril. Au milieu du premier plan Marie vue de face est assise sur l'âne; le manteau vert foncé enveloppe le corps et la tête et retombe jusqu'aux pieds nus; ouvert par devant il laisse voir

le front et les cheveux bruns, couverts d'un linge blanc, ainsi qu'une partie de la robe rouge et du fichu blanc. Dans le bras droit repose l'enfant, entièrement nu; la main gauche tient la bride. Jésus lève vers sa mère ses deux petits bras et sa tête blonde. Nulle trace de nimbe ni de lumière autour des têtes.

Le front baissé, Joseph marche à côté et regarde devant lui. Il est vêtu d'un manteau rouge, d'une tunique brune, et sur l'épaule il porte un bâton où pend le panier aux outils et un chapeau de paille. Sa tête est chauve, sa barbe grisonnante. Au coin droit du terrain de grandes plantes. Ce petit tableau est peint avec beaucoup de soin; les lumières sont posées par touches empâtées. Le dessin, un peu lourd dans les figures, est fin dans le paysage. La lumière entre à gauche derrière l'arbre, éclaire le visage et le buste de Marie avec l'enfant, et laisse Joseph dans le demi-ton. La carnation de Marie est blanche avec les joues roses, celle de Joseph d'un rouge brunâtre, familier au peintre.

Lastman est l'enfant de son siècle, en ce qu'il fait passer par l'Italie la route de Nazareth vers l'Egypte. Au reste il est partisan de la manière nouvelle d'Elsheimer. Aucune préoccupation de style ni de surnaturalisme. Tout le charme est dans le sentiment et la naïveté de la scène, rendue humaine et ainsi plus touchante. Cette scène de famille représentée comme telle nous révèle donc une face de l'art de Lastman que nous retrouverons dans Rembrandt.

Au musée de Berlin j'ai examiné deux tableaux, composés et conçus dans le même sentiment; l'un, sans date mais au monogramme P, appartient à cette période où la naïveté du peintre n'avait pas encore fait place à des aspirations vers le style. C'est la suite de la scène que j'ai décrite, un *Repos en Egypte.* Couleur, facture et sentiment absolument identiques. A l'ombre d'un gros arbre aux feuilles larges et détaillées, traitées comme celles de Bril et d'Elsheimer, est assise la Sainte famille; l'âne est au milieu. L'enfant Jésus repose sur les genoux de sa mère qui est enveloppée d'un manteau vert et vêtue d'une robe rose. Le père est habillé de bleu et d'un manteau jaune-brun. A côté de lui les bagages, le panier aux outils et un

vase en faïence bleue de Cologne. A droite une percée de paysage, avec des rochers, des arbres, une cascade, des ruines.

Le sentiment de cette œuvre a le charme de la tendresse et du naturel; jamais Lastman n'a si bien réussi.

A cette même époque appartient le second tableau de lui à Berlin, signé E. 1608. C'est toujours le même genre de paysage, avec le temple de la Sibylle dans le lointain. Au milieu, Philippe couvert d'un manteau rouge, les pieds sur une pierre qui se trouve dans l'eau, et la tête nue, baptise l'eunuque; de la main droite il verse les gouttes d'eau sur la tête de ce dernier; la gauche porte un grand livre. L'eunuque se tient au milieu de l'eau, dans une attitude respectueuse. Sur la rive, des figures agenouillées, et deux Maures tenant les chevaux d'une voiture couverte. Au loin deux hommes discourant; l'un entièrement costumé à la façon des figures de Rembrandt dont il reproduit jusqu'aux gestes.

Ce tableau n'a pas autant de charme que les deux premiers; la figure de Philippe est lourde et sans esprit.

Voilà pour la première manière du peintre. Son talent paraît n'avoir pu résister aux diverses influences qui devaient nécessairement agir sur lui en Italie. Il fut ébranlé dans ses convictions, il chercha.

Cette période de transition est clairement indiquée dans quelques tableaux, dans trois notamment que j'ai étudiés au musée de Brunswick. Déjà en 1609, date écrite avec le monogramme sur le tableau, qui représente *Ulysse et Nausicaa*, le changement s'opère, la naïveté disparaît, mais la lourdeur reste.

A droite Ulysse — dans le costume du ~~Mardoche~~ d'Alfred de Musset — s'agenouille sur le rivage, suppliant Nausicaa, dont les gestes expriment la surprise. Celle-ci est habillée d'une robe jaune, aux manches blanches; une écharpe bleue lui ceint la taille. L'homme nu (carnation d'un brun-rouge dur, et dessin sans finesse) a surpris les jeunes filles pendant leur repas, dont les restes, plats, vaisselle, fruits, etc. couvrent la terre. L'une de celles qui s'enfuient, porte un turban, une autre est coiffée de joyaux et d'une aigrette; costumes

Hassan

familiers à toute la bande, et qu'on retrouvera dans les œuvres de Rembrandt. Les plis des vêtements sont gros et ronds. Le terrain est couvert d'une végétation à grandes feuilles, habituelle à Elsheimer, et très-bien peinte. Les grands arbres à droite sont garnis de larges et grands feuillages dans le genre de Bril et d'Elsheimer. Le jour est égal et sans effets de lumière. Le ciel lourd est rempli de nuages d'un gris de plomb.

Une œuvre postérieure à celle-ci représente le *Massacre des Innocents*. Composition pleine de figures, peinture égale à la précédente. La couleur devient plus crue. Point de ménagement savant de la lumière. Hérode à cheval ressemble fort à une figure d'Elsheimer, sur l'estampe déjà citée de Soutman.

Le troisième tableau montre encore la même manière. C'est *David jouant de la harpe* devant un autel; composition de plusieurs figures, prêtres, officiants, chœur et musiciens. Le dessin, quoique passable, manque encore de légèreté; la couleur devient plus crue et manque de moëlleux. Ce tableau italianisé, et signé *Pietro* Lastman, porte la date de 1613.

En attendant l'école italienne avait subi de nouveaux développements. La grande et brillante période n'était plus qu'un souvenir. Mais à la fin du 16e et au commencement du 17e siècle une scission s'opéra, et deux partis distincts produisirent une seconde renaissance, où les hommes de talent ne manquèrent certes pas.

L'un des deux partis continua la tradition des grands maîtres. Son éclectisme accapara ce que les coryphées avaient eu d'excellent, mais par là justement il érigea en école, en méthode, ce qui avait été principe vivant. C'est ainsi qu'il ne posséda plus qu'un sentiment, qu'une vérité de seconde main.

Cette tendance trouva son expression suprême dans les Caracci.

En opposition avec ce principe, l'autre parti forma l'école naturaliste, qui s'écarta de la tradition, pour se rapprocher de la réalité.

Michel Ange Amerighi, de Caravaggio (1569—1609), fut le chef vigoureux et fougeux de ce que les Italiens ont nommé la

manière forte. Il suivit surtout la nature réelle, et ne la sacrifia point à l'idéal des formes. Ses types ne sont nullement vulgaires, mais il ne se préoccupe pas avant tout de l'élégance des contours. Il cherche le caractère, les passions violentes et la vigueur de l'effet. Sans doute il vise trop à obtenir la vigueur au moyen du seul contraste d'ombres fortes et de lumières claires; et, ainsi qu'il arrive toujours, cette exagération apparaît surtout chez ses imitateurs. Dans ses meilleures œuvres, sa couleur et surtout ses chairs, peintes et modelées avec science, sont chaudes et brunes sans rudesse.

De ces deux tendances opposées surgirent les peintres clairs et les peintres bruns. Les uns, afin de faire valoir les formes linéaires, choisissaient un jour égal et clair; les autres, afin d'obtenir des effets pittoresques, sacrifiaient quelques parties en les noyant dans l'ombre, pour faire valoir davantage les parties lumineuses, et en montant leur gamme augmentaient l'intensité de leurs lumières. Les partisans du style, du dessin, étaient par là même claristes; ceux du naturalisme, du coloris (couleur et clair-obscur) brunistes.

Cette tendance de Caravaggio, naturaliste et bruniste, suscita de violents antagonismes. Poussin disait le Caravagge né pour détruire la peinture; un des Caracci nomma ses nuds *costui macina carne*, de la chair moulue. Néanmoins il était fort à la mode, non toujours pour ses vrais mérites, mais pour ses extravagances, et il avait une foule d'adhérents, parmi lesquels se signalaient surtout Valentini, Barbieri (dans sa jeunesse), Préti, Strozzi, Dominichino, Honthorst, Ribéra, Guido Reni (pour un temps).

Lastman aussi, après sa manière naïve et intime, après ses tentatives transitoires, a pris le parti du Caravaggio, et compte parmi ceux qui ont introduit chez nous cette manière «*basanée et rôtie*», comme les Hollandais la nommaient. Un tableau au musée de Rotterdam me fournit un spécimen de cette période de son talent. C'est le sujet, bien souvent traité, entre autres par Pinas et plus tard par Rembrandt, de *Manoé et sa femme à qui l'ange apparaît* (Juges XIII. 19). Ce tableau, le plus grand que je connaisse dans l'œuvre de Lastman, est entièrement

dans le goût de l'école caravaggiesque. Les figures sont à mi-corps et de grandeur naturelle. A gauche l'ange, debout, les aîles déployées, vêtu d'une tunique jaune, d'un manteau de velours cramoisi à franges d'or, de manches blanches, étend la main droite au dessus de la chair posée en offrande sur l'autel. Manoé et sa femme s'inclinent dans une attitude respectueuse; lui, vieillard à tête chauve et à large barbe, joint les mains. Ces mains, comme toujours chez Lastman, sont grandes et rondes. La lumière vient de gauche et éclaire l'ange par le dos. Derrière la tête de Manoé, enveloppée de fortes ombres brunes, se dessine bien éclairé et avec des ombres moins fortes et plus froides, le visage de la femme, dont le front est couvert d'un linge blanc. Elle regarde en haut vers l'ange, d'un air plein d'étonnement, les lèvres à demi ouvertes.

L'expression des têtes de Manoé et de sa femme est très-bien réussie. Dans la disposition de la lumière et des ombres, on reconnaît le partisan de la manière brune et forte. Leur opposition est tranchée, pas assez harmonisée par des tons intermédiaires. Les clairs sont très-vifs; les ombres très-brunes ou noires manquent de transparence. C'est par ses moyens là qu'on voulait obtenir beaucoup de force, tandis qu'on en obtient bien plus par des moyens contraires. Chez Rembrandt, les ombres sont toujours transparentes; jamais elles ne se heurtent avec les clairs, et sa force ne résulte que de l'emploi savant d'une longue échelle de tons.

Apparemment le tableau dont nous nous sommes occupés a été peint par Lastman après son retour en Hollande. Lui, Jan Pinas, Honthorst sont les principaux de ceux qui ont importé chez nous cette nouvelle manière italienne; manière brune et forte, qui a eu pendant quelque temps beaucoup de vogue et que Rembrandt lui-même a cultivée. Cependant, remarquons dès à présent qu'il ne faut pas identifier ces deux manières. Rembrandt appartient par son principe de clair-obscur à la lignée des brunistes, mais il a porté ce système à une perfection jusqu'alors presque inconnue. Il l'a dégagé de toute rudesse,

et n'en a gardé que ce qui était avantageux au mystère de sa poésie.

Toute proportion gardée entre l'emploi d'un agent et son application magistrale, je pense qu'il faudra tenir compte, dans l'histoire de la formation du ton général des œuvres de Rembrandt, de ces éléments de couleur et de clair-obscur, de cette entente, de cette conception de la lumière pratiquées par son maître.

De retour dans son pays, Lastman se fixa à Amsterdam et se maria. [1] Au commencement de 1631 il acheta pour 3,475 florins une maison dans la Breedstraat, au coin du Zuiderkerkhof; la façade portait pour emblème une chaire à prêcher, qu'on y voit encore. Lastman emprunta cette somme de Jacques Chevalier, Samuel Goin et Jacobus Goossius, docteur médecin. [2]

De son mariage naquit un fils, Nicolaas, devenu graveur, et dont on a diverses planches. Il grava entre autres une estampe d'après un tableau de son père, *Jésus dans le jardin*, avec les trois disciples endormis, paysage éclairé par la lune; — *St. Pierre délivré de prison*, d'après Pinas; — un *Martire de St. Pierre*, d'après Guido Reni; — *le bon Samaritain*, d'après une de ses propres compositions.

Nicolaas est sans doute disciple de son père, quoiqu'on cite aussi Pinas comme son maître. Des autres élèves de Lastman vers ce temps, nous connaissons Jan Lievens, Roodtseus et Nedek.

Lievens, venu de Leide, est supposé avoir fréquenté son atelier dès sa douzième année, c'est-à-dire vers 1620. Dans ses types, dans sa manière de draper, surtout dans le dessin des mains, l'enseignement de Lastman se fait quelquefois sentir. C'est apparemment une parente de son maître, la femme dont Lievens a fait le portrait et qui dans les vers de Jan Vos est nommée Margriet Lasmans, femme d'Eugenius Fontein.

---

[1] Après son séjour en Italie, il aurait fait, selon M. Nagler, un voyage à Copenhague, où il aurait exécuté des peintures pour une église, en compagnie de quelques autres artistes. Je ne connais pas la source où M. Nagler a puisé ce détail biographique, et ne saurais donc juger de son authenticité Les auteurs hollandais n'en disent mot.

[2] Scheltema, *Rembrandt*, édition de 1866.

Jan Alberts Roodtseus, né à Hoorn en 1611 ou 12, a peint des portraits et des tableaux civiques. Pieter Pieterse Nedek était natif d'Amsterdam; il a peint le paysage.

Lastman, très-recherché par les élèves, eut un succès éclatant: ses œuvres furent très-courues et ornèrent les cabinets de divers amateurs à Amsterdam.[1] Dans la préface de sa tragédie *Joseph à Dothan* (1640) Vondel dit avoir vu chez le docteur Robbert van der Hoeven à Leide plusieurs tableaux remarquables de Pierre Lastman.

Vondel faisait grand cas de son talent, mais Vondel n'était pas fort connaisseur en peinture. Il va jusqu'à le nommer l'Apelle de son siècle et à douter qui des deux *Pierre*, Lastman ou Rubens, mériterait la palme.

On trouve cela dans quelques vers au sujet d'un portrait de Lastman peint par Thomas de Keijser, portrait dont je regrette d'autant plus la perte, que je n'ai pu réussir à en trouver aucun autre de Lastman.

Vondel a encore chanté un autre tableau de notre peintre, représentant *St. Paul et St. Barnabé à Lystre* s'opposant au sacrifice payen, sujet traité aussi par Elsheimer. Ces vers sont classés par M. van Lennep à l'année 1648; date qui pourrait peut-être se rapporter aussi au tableau. Cette composition pleine de figures se trouvait alors en la possession de Joan Six.

Nous poursuivrons l'étude de l'œuvre de Lastman par l'examen d'un de ses ouvrages postérieurs, où l'on remarque encore des qualités nouvelles et curieuses.

C'est un tableau daté de 1632

L'année de la *leçon d'anatomie* de Rembrandt.

Le sujet représente la *Résurrection de Lazare*. Dans une grotte spacieuse, le groupe principal occupe a partie gauche du premier plan, et est en lumière. Le ressuscité est assis sur le bord de la tombe ouverte; deux hommes déroulent son linceul; derrière eux trois femmes en manteaux, jaune, rouge et bleu; ces dernières, comme types et comme costumes,

[1] Voyez la liste des oeuvres de Lastman.

inspirées par le goût italien. Le coin droit est occupé par un rabbin vêtu de blanc et de rouge, la tête couverte d'une calotte rouge. A ses pieds croissent de grandes feuilles. Le second plan, un peu plus élevé, et contenant beaucoup de figures, est dans la demi-teinte. Au milieu Jésus, habillé d'un manteau violet par-dessus son habit brun; une faible lumière jaunâtre entoure sa tête; les cheveux, la barbe et les moustaches sont rousses. Relevant son manteau de la main gauche, il lève le bras droit. Sur son visage se dessine une expression d'étonnement. A ses pieds une femme agenouillée, le corps droit, les bras étendus, le visage tourné vers le groupe de devant; sa figure et ses cheveux sont roux; la jupe de dessous et les manches vertes, la robe jaune, découpée carrément sur la gorge. Cette femme est une figure très-rembranesque, ainsi que le type de Jésus. Parmi les figures qui entourent celui-ci, un homme porte le turban employé souvent par Rembrandt. Ce qui est notable c'est le trait de lumière qui effleure cette figure. Au fond, dans l'ouverture de la grotte, une percée de ciel et quelques femmes accourant en hâte. Celles-ci en demi-ton et éclairées derrière par une lumière fine. La scène est composée selon les règles; c'est une pyramide, et tous les groupes, disposés de même pyramidalement, concourent dans la direction de la pyramide principale.

Deux tendances se montrent dans ce tableau, l'une italienne, l'autre originale. Tout le premier plan est peint d'une manière claire, déterminée; le reste au contraire est plus moelleux, a plus de transparence dans les ombres, et possède à un degré inconnu jusqu'ici dans l'œuvre du peintre, ce charme du mystère, de l'immatérialité qui nous fascine toujours dans Rembrandt.

Oui voilà vraiment encore un point de rapprochement, un des chaînons qui relient le maître médiocre au disciple de génie Mais une question se dresse devant nous: Lastman a-t-il emprunté ces ressemblances, ces éléments lumineux à son disciple déjà célèbre, — ou bien oserions-nous les regarder comme des germes d'une manière de voir et de sentir que Rembrandt a depuis portée à la perfection?

Je penche pour la seconde solution, parceque cette œuvre

n'est pas isolée, mais s'associe à diverses autres dans le même sens. Nous en trouvons la preuve encore dans un petit tableau sur bois, qui se trouve au musée de Harlem, et qui porte la signature P. Lastman 1629. C'est une *Adoration des bergers.* A gauche, élevée de quelques marches, Marie est assise avec son enfant. Elle porte une robe rouge à manches blanches et une jupe verte; derrière elle est une table et la crêche avec l'enfant. Joseph étend les bras. Derrière ce groupe deux ânes. Le coin inférieur est occupé par des boeufs; à droite arrivent les bergers dont le plus avancé va s'agenouiller. Près de celui-ci deux femmes debout et un peu plus bas un vieillard. Au coin gauche de grandes feuilles, un boeuf et une chèvre. A droite vers le haut un nuage, d'un brun jaunâtre et roux, s'ouvre et deux anges apparaissent avec quelques têtes de chérubins. Quoique ce tableau ait beaucoup souffert, il est précieux comme document. Par la mise en scène et par le sentiment dans lequel il est conçu, il appartient à la manière intime et familière, que Elsheimer, Bramer, Uijtenbrouck, Lastman et plus tard Rembrandt, ont pratiquée pour ces sujets.

Le type de l'ange et la couleur brun-jaune doré du nuage dans lequel il apparaît, se rapprochent bien plus encore de la conception de Rembrandt. Le style est plus conforme aux œuvres antérieures, par la naïveté et l'absence d'influences italiennes.

Avant de déterminer le degré d'influence exercée par Lastman sur Rembrandt, terminons l'analyse de ses productions.

Nous avons examiné sa peinture dans ses développements successifs. Il nous reste ses dessins et ses eaux-fortes. Quant aux premiers je n'ai pu parvenir à en découvrir. Ce que nous en savons, c'est que, comme les artistes de son temps, comme Rembrandt lui-même, il exécuta ses dessins soit à la plume, soit à la sanguine, soit avec des lavis à l'encre de Chine ou en brun. Rembrandt possédait de lui deux livres d'esquisses, les unes à la plume, les autres à la sanguine.

Bartsch (suivi par Nagler) [1] dit, que vers 1626 Lastman a livré des épreuves d'estampes coloriées. Il aurait fait mordre

---

[1] Anleitung zur Küpferstichk. 1821, p. 25.

le cuivre par l'eau-forte, puis aurait adapté les couleurs sur la planche. De cette manière l'estampe s'imprimait en une seule fois, méthode différente de notre chromotypie.

Où sont les produits de cette opération? En a-t-on jamais vus? Le fait ne me paraît donc pas encore acceptable.

Trois eaux-fortes sont attribuées à la main de Lastman: Juda et Thamar, dans un paysage; une femme assise sous une voûte, la tête enveloppée d'un voile, et un personnage faisant l'aumône à un jeune garçon.

Cette dernière planche porte le monogramme M. S. (M. Sorg) et ne saurait être de Lastman. La première est signée P. L. Le premier doute contre l'authenticité de ces pièces m'a été suggéré par M. Ph. van der Kellen, l'éminent connaisseur en fait d'estampes, à Utrecht. Et en vérité le doute est permis. Le monogramme P. L. sur cette unique pièce, et qui ne se trouve pas même sur les premiers états, peut n'être que la reproduction du monogramme ordinaire du dessin ou de la peinture d'après lesquels l'eau-forte pourrait être faite. Quand je compare l'eau-forte de van Noordt, d'après Lastman, *paysage italien avec le temple de Tivoli*, avec celle de Juda et Thamar, la ressemblance dans le maniement du burin, dans le rendu et le dessin des arbres, ne peut être niée. Et il se pourrait bien, comme M. van der Kellen le suppose, que cette dernière estampe fût de la même main.

La question n'est que posée; mais, quand même nous ne pourrions faire précéder Rembrandt comme aqua-fortiste par Lastman, cette même pièce nous fournirait néanmoins une preuve de plus de la connexité des deux peintres.

Le goût entier de cette estampe, les costumes et leurs détails, les types, sont tellement *rembranesques*, qu'on ne saurait s'y méprendre. Qu'on me permette d'insister sur quelques détails, et de faire remarquer la ressemblance de la manche de Thamar, de l'habit à lacets de Juda, de ses souliers à minces crevés sur le devant, avec ces mêmes détails qu'on retrouve chez Rembrandt.

P. NOLPE fecit et excudit, est la signature d'une grande eau-forte évidemment d'après Lastman, et qui représente exactement

les mêmes figures, de Juda et Thamar, mais un peu agrandies, dans un vaste paysage, dont le coin droit est occupé par les grandes feuilles affectionnées par Lastman: c'est probablement une estampe d'après un tableau du maître.

L'intérêt que Lastman inspire, il faut bien en convenir, est dû en majeure partie à ses rapports avec son élève, et nous ne pouvons partager l'enthousiasme du poète Vondel à son égard. Mais celui-ci regardait plus au *sujet* qu'à la partie artistique. Nous avons déjà pris connaissance du couplet qu'il fit à l'honneur du portrait de Lastman. M. van Lennep, dans son magnifique travail sur Vondel, classe ces vers à l'année 1649, et il ajoute que le poète les fit à la mort du peintre, qui serait survenue à Harlem en cette année. M. A. J. Enschedé, archiviste de Harlem, a eu l'obligeance de faire des recherches à cet égard; mais les registres mortuaires de 1640 à 1650 ne contiennent pas le nom du peintre, non plus que les registres des baptêmes et des mariages. Nous pouvons donc pour le moment écarter Harlem, comme lieu de naissance et de décès, et accepter Amsterdam avec la tradition vulgaire. Les recherches dans cette dernière ville n'ont également abouti à rien. L'année 1649, pour la mort de Lastman, n'est donc pas non plus prouvée.

Lastman pour nous n'est qu'un talent très-secondaire. Mais il faut le juger d'après son temps. C'était un homme de transition. Supérieur à beaucoup de ses devanciers, promoteur d'idées et de manières nouvelles en peinture, il a été dépassé entièrement par le sublime élan de ses contemporains plus jeunes. En l'envisageant sous cet aspect nous pourrons rendre justice à ses qualités, sans manquer à la vérité. Son dessin, sans être mauvais, manque d'élévation, de finesse artistique, et sa touche de légèreté. A ses débuts il a le charme de la naïveté, de l'intimité; plus tard il a quelques qualités de coloriste, et va même dans ses essais de clair-obscur jusqu'à toucher une corde harmonieuse. Dans ses conceptions nous louerons sa représentation toute humaine des personnages bibliques, et ce qu'il a fait par là pour l'éclosion d'un art vraiment humain.

Nous n'aurons plus à insister sur ses rapports avec Rembrandt. Lastman traitait les mêmes sujets, le drame de la passion, Abraham, David, Manoé, Mardochée, les scènes empruntées au livre de Tobie; deux *Fuites en Egypte* de Rembrandt ressemblent même à celle qu'a peinte Lastman. Leur manière de traduire ces sujets est identique, manière simple, humaine, naturelle; les costumes, le style des édifices, des temples sont les mêmes, parfois avec des ressemblances frappantes; les types, les gestes de ses figures, se rencontrent souvent dans l'œuvre de Rembrandt. Enfin la lumière, la façon d'éclairer de Rembrandt, on en peut trouver quelquefois des traces chez son maître; l'intention au moins est la même. Ce n'est que la distance immense entre le tâtonnement et le résultat sublime qui au premier abord fait douter de leur conformité.

Aucune circonstance ne nous explique assez la raison du choix qu'on fit de ce maître pour Rembrandt.

Pour nous, nous aurions regardé partout ailleurs; ou vers Miereveld avec son talent sévère et solide, ou vers Honthorst, ou van Ravesteijn; en premier lieu vers le magistral et brillant Frans Hals. A Leide même on possédait un maître tel que Esajas van den Velde. Mais Lastman était une célébrité dans son temps, et le premier poète de son pays lui consacra des chants Ajoutons qu'il avait été en Italie, et qu'il peignait des sujets *religieux*, tandis que les autres, que nous venons de nommer, ne faisaient que le portrait et le genre.

L'époque vers laquelle Rembrandt alla à Amsterdam, n'est pas relatée par les anciens biographes. Si nous supposons qu'il est entré à douze ou treize ans, c'est-à-dire en 1619 ou 1620, chez Swanenburch, où il resta trois ans, c'est vers 1622 ou 1623, à l'âge de quinze ou seize ans, qu'il aura été en apprentissage chez Lastman.

Il n'y resta, suivant Orlers, que six mois.

IX.

RETOUR à LEIDE.

Après un court apprentissage chez Lastman, le jeune Rembrandt paraît n'avoir pu emprunter davantage à l'école. Un autre atelier allait désormais lui ouvrir ses immenses richesses.

C'est vers 1623 probablement qu'eut lieu son retour au foyer paternel.

La famille dans le Weddesteeg se composait alors des deux parents, de leurs enfants, Gerrit (meunier, qui acheta en 1630 un moulin, mais mourut vers la fin de 1631), Machteld, Cornelis et Lijsbeth. L'aîné, Adriaen, avait épousé le 16 juin 1617, Lijsbeth, fille de Me Simon van Leeuwen; il en eut trois enfants, Jan, Cornelis et Cornelia. D'abord cordonnier [1], il devint depuis meunier et avait son moulin situé de l'autre côté du Rhin, vis-à-vis de celui de son père; sa maison était sur la rive du Rhin, tout près du Weddesteeg. Willem de son côté, demeurait alors chez Jan Gerritsz., boulanger au Koepoortsgracht.

Le cercle des artistes n'avait pas subi beaucoup de changements. Van Goijen était encore à Leide et continuait la série de ses paysages; Bailie s'occupait de ses portraits dessinés minutieusement à la plume et rehaussés de couleurs; van Schooten achevait ses officiers de la garde civique pour la salle du Doelen; Esajas van den Velde, demeurant ordinairement à Leide, était toujours inépuisable en paysages, escarmouches, chasses et autres scènes de genre.

Rembrandt se fixa chez ses parents, et y resta jusqu'en 1630.

---

[1] Cette profession est indiquée dans son contrat de mariage le 1617, trouvé par M. R. Elsevier.

L'amour des voyages ne s'empara pas de son esprit. C'est un fait digne de remarque, qu'avec une âme avide de connaissances au sujet de l'art, et où fermentaient les plus grandes aspirations, il ne se soit pas senti attiré par le prestige de l'Italie. Certes la fortune de ses parents n'aurait pas fait obstacle à son départ. Mais cet homme d'une trempe si forte, d'un caractère si original et si indépendant, avait une autre mission. Non seulement l'art hollandais, mais encore le principe même de l'art de l'avenir allait se frayer par lui des voies nouvelles. Il faut qu'il ait eu conscience du but qu'il se proposait, avec une audacieuse conviction de sa mission. Il savait qu'ailleurs la peinture était dans une période de stagnation, qu'une ère nouvelle se préparait dans son pays même. Rien, pas même les exemples séduisants des grands Italiens du 16e siècle, pas même la gloire et tout l'éclat du talent de Rubens, ne purent un instant éblouir ni ébranler la forte confiance du jeune artiste. Il était soi et voulut le rester.

La nature était l'objet de ses études profondes. Vous l'auriez pu voir penché sur le rempart en face de sa demeure, épiant les pâturages, les bois et le Rhin serpentant; ou dans les environs de la ville, étudiant le paysage plat et spacieux, coupé par des eaux scintillantes, garni de distance en distance par des touffes de bois qui renfermaient des fermes et des granges; ou bien encore, scrutant les effets des bandes d'ombre et de lumière alternant sur la terre, à mesure que les nuages se déroulaient dans les airs; épiant les mille effets et les éclats fulgurants du soleil, les harmonies des couleurs et des tons et la transparence des ombres. Sans doute il voit des choses auxquelles l'on n'a pas encore pensé. Constamment en relation avec la nature, il la retrouve dans l'homme. Chez lui, c'est l'homme qu'il étudie, sa physionomie, ses traits les plus délicats; il fixe ses mouvements, il saisit ses expressions au vol. Ses modèles sont, entre autres, sa famille, et surtout sa propre figure, qui lui fournit la matière de mille expériences. Et toujours, avec le caractère spécial, avec la vie de ses sujets, c'est de la lumière qu'il s'occupe. Jamais œil d'artiste n'avait découvert en Hollande toute la poésie, tout le charme mystérieux de la lumière, comme elle se révéla

à lui, jamais on ne l'avait posée comme principe et point de départ pour la peinture. La nature frappa cette âme poétique par son côté pittoresque, par sa couleur, sa lumière, ses formes caractéristiques, mais surtout par sa *vie*. Il s'associa aux efforts de ceux de ses prédécesseurs qui avaient déjà réalisé quelques parties de ses rêves, et de sa main puissante il alla porter ces principes à leur apogée; puis, pareil à Shakespeare, il réunit à un degré inconnu les formes caractéristiques du naturalisme le plus sain et le plus vivant, à une fantaisie ardente et pleine de mystère. [1]

Encore quelques années de ces études profondes et originales, dont les essais nous sont inconnus, et le soleil apparaît au dessus de l'horizon.

En 1627 nous trouvons la première œuvre connue du peintre. C'est un petit tableau en hauteur, signé RH. 1627. Il se trouve au musée de Stuttgart, et représente *Saint Paul dans la prison*. L'apôtre est assis sur une pierre près de la fenêtre; la main gauche tient une plume; sur ses genoux est un livre ouvert où repose l'autre bras qui soutient la tête pensive. Le pied droit nu est posé sur une sandale. St. Paul a une longue barbe blanche et de longs cheveux blancs. Les yeux pensifs ont beaucoup d'expression. Une ample robe grise l'enveloppe; un lourd manteau de couleur verte est déposé à droite. A gauche, sur la pierre, des livres, un portefeuille, un grand glaive forment les accessoires.

La lumière venant de la fenêtre à gauche éclaire vivement le mur, contre lequel la tête ressort en vigueur. Le jeune peintre montre déjà sa manière humaine de concevoir l'histoire de l'Evangile. Pour le costume il se conforme à la tradition adoptée par Lastman, Bramer, Pinas et les autres.

Peut-être Rembrandt a-t-il été inspiré par le *St.-Pierre délivré de prison*, de Pinas. Le coloriste se montre dans la disposition

---

[1] Il est inutile de réfuter cette ineptie, que Rembrandt devrait en partie sa couleur foncée et ses traits de lumière concentrée au jour entrant par une petite fenêtre dans le moulin où il aurait travaillé. Un moulin comme celui de ces temps-là n'était pas habité. Et nous savons d'ailleurs que les parents van Rijn occupaient une maison plus confortable.

et l'effet de la lumière. Mais cette lumière, ainsi que la couleur dominante, qui est dans une gamme grise et verte, est trés-froide et sourde. La tête de l'apôtre est de ce type bien souvent répété dans l'œuvre de Rembrandt, le vieillard au nez courbé. Les plis des draperies sont rondes et lourdes. L'exécution, déjà habile, est très-soignée; la tête, les mains, le pied sont peints d'une manière détaillée et très-finie, les accessoires avec une minutie qui rappelle Dou.

Le tableau, remarquable en tout point, l'est surtout en ce qu'il nous prouve que le peintre fantasque, sauvage, qu'on a vu un peu trop dans Rembrandt, a débuté par des œuvres extrêmement consciencieuses et étudiées. Il est bien visible dans ce petit tableau, combien il s'est donné pour tâche de dessiner et de peindre d'une manière aussi exacte et serrée que possible, même jusqu'à la sécheresse. Lorsque plus tard il a laissé aller sa main au gré de sa fantaisie, c'est que cette main était devenue bien sûre à force d'un travail opiniâtre. Il n'a pas commencé, comme le tentent souvent les jeunes aspirants au génie, par des œuvres ébourifantes.

Après ce tableau du jeune homme de vingt ans, les premières productions qu'on rencontre sont des portraits de sa mère gravés à l'eau-forte. Il a fait d'après elle quantité de portraits peints et gravés. Parmi les bustes de femmes âgées qu'il a gravés, il s'en trouve sept où l'on reconnait les traits de sa mère. Trois portent le monogramme RH., dont deux avec l'année 1628.

Ces petites estampes représentent la vieille dame en buste, l'une de face avec un bonnet, l'autre de trois quarts, la tête couverte d'un voile.

Le visage dénote un caractère fortement prononcé. Son fils a dû lui ressembler. Bien que les yeux soient un peu éteints par l'âge, ils ont le même galbe, mêmes accidents; autour des sourcils et vers la naissance du nez, même expression contractée vers les régions visuelles. La bouche a un pli d'ironie dans les coins, et comme chez Rembrandt un cachet de décision.

Dans ces deux estampes (Blánc, 192 et 193) et dans une troisième, non datée (252), mais qui est évidemment une étude

pour ces deux portraits, l'artiste se montre déjà maître dans ce genre de gravure. Elles sont gravées légèrement et terminées à la pointe sèche. Aucune faiblesse ou indécision ne trahit la main d'un débutant. Les tailles ont toute la liberté, la spirituelle facilité des œuvres postérieures; l'accentuation des traits, le dessin des méplats du visage, le modelé de la chair, l'expression, la vie y sont rendus en perfection.

L'année 1628 est encore remarquable à cause du premier élève de Rembrandt.

En 1609 un jeune homme, natif de Harlingen, en Frise, verrier de profession, épousa à Leide une jeune personne de cette ville. Il se nommait Douwe Janszoon. Un de ses enfants, né en 1613, se nommait Gerrit Douwensz. (fils de Dou). Montrant des dispositions pour l'art, il fut placé, à sa neuvième année, par son père chez le graveur Bartholomeus Dolendo, peu de temps après chez le peintre sur verre Pieter Kouwenhorn. Mais sa vocation le portant vers la peinture à l'huile, on sollicita pour lui l'enseignement de Rembrandt, et Gerard Dou, âgé de quinze ans, entra comme élève dans l'atelier de l'artiste qui n'était lui-même qu'un jeune homme. [1]

Parmi les premières eaux-fortes il faudra ranger encore quelques têtes ressemblant à Rembrandt, et portant le monogramme des premières années. L'eau-forte de 1629, portrait de Rembrandt, n'est certainement pas de sa main.

Aux peintures de la première période, qu'on pourrait nommer la période leidoise, appartient aussi le *Saint Jérome* agenouillé dans une grotte, que van Vliet a gravé en 1631, mais qui me semble dater de 1629. Dans cette peinture, qui de la galerie Suermondt est allée au musée de Berlin, tout montre encore les tâtonnements d'un débutant, les faiblesses naïves à côté du talent. La composition, les détails, les divers objets, la distribution de la lumière, rappellent Lastman et Pinas. [2] On y voit auprès du Saint la même natte, qui se trouve dans le *Saint Pierre delivré de prison*, de Pinas.

---

[1] Orlers.

[2] Que l'on compare le *Saint Pierre délivré de prison* de ce dernier, gravé par N. Lastman.

Il est évident que le jeune peintre cherchait un grand effet de lumière et d'ombres, et une gamme plus chaude que celle du *Saint Pierre* de 1627. Mais la grande partie éclairée, dans une couleur brun clair, qui entoure la figure entière, forme encore une tache trop séparée, et n'est pas assez en harmonie avec l'entourage. Le Saint qui est à genoux et vu un peu de dos, offre des repentirs; la tête du lion ressemble à celle d'un chat; il y a impuissance à remplir tout l'espace d'une manière intéressante. D'un autre côté plusieurs parties sont bien réussies; par exemple la tête du Saint, et tous les accessoires sont peints d'une manière fine et savante, de cette manière que Dou juste en ce moment apprit du maître.

Les doutes sur l'authenticité de ce tableau me paraissent certainement mal fondés. Parmi les dessins du Louvre se trouve l'esquisse pour le *Saint Jérome.*

Les eaux-fortes n°. 77 *Saint Jérome en méditation*, n°. 106 de Bartsch *Saint Jérome à genoux*, sont des études antérieures pour ce tableau. C'est surtout dans cette dernière eau-forte, qui à mon avis appartient sans aucun doute à l'œuvre de Rembrandt, que la faiblesse de la main se trahit; elle doit être regardée comme une des premières du maître. Je les ai placées ici, à côté du tableau de *Saint Jérome*, mais elles paraissent antérieures aux eaux-fortes de 1628. On y retrouve du reste la même lumière, la tête si singulière du lion, la pose du Saint mais en sens inverse, les mêmes accessoires que dans le tableau.

Dou a peint un hermite en prière, au musée de Dresde, qui offre des analogies frappantes avec la composition de Rembrandt.

Le Philosophe dans une grotte, daté 1630, a le même caractère que le *Saint Paul.*

C'est un philosophe en contemplation, assis dans une grotte auprès d'une colonne, le bras soutient la tête; à côté sont divers objets, une jatte, des vases, etc. Au fond une ville en flammes. Est-ce Loth? est-ce une allégorie une Vanitas?

La composition est citée sous divers titres: philosophe dans une grotte, Loth, Anchise. D'après les informations que m'a fournies M. N. Massaloff, qui a voué son grand talent d'aqua-fortiste à l'étude de Rembrandt, c'est une peinture d'une facture très précieuse.

La galerie de Cassel conserve plusieurs tableaux intéressants pour l'œuvre de cette période. Surtout un *Buste de vieillard*, signé RH. 1630.

Il porte une grande barbe blanche, et la tête un peu penchée en avant est couverte d'un béret foncé. Il est vêtu d'un pourpoint foncé et porte autour du cou une double chaîne d'or avec une croix qui pend sur la poitrine. La pâte est assez abondante, à touches visibles; c'est beaucoup et itérativement travaillé, d'une exécution serrée et minutieuse. Les poils de la moustache et de la barbe, les rides et les rugosités de la peau sont soigneusement détaillés. Mais ce qui nous intéresse infiniment, c'est la manière dont le portrait est éclairé. Là encore, quoique évidemment sans la puissance complète dont il sera fait preuve plus tard, la conception artistique se révèle pleinement. Le peintre se trace de suite son chemin, et n'aura plus qu'à pénétrer plus avant. Supprimant les mains, que l'éminent coloriste saura plus tard rendre inoffensives par d'autres moyens ingénieux, refoulant tout ce qui est secondaire dans les pénombres, c'est la tête qu'il rend lumineuse. Tout le systême de ses portraits est là. Et cette lumière, forte sans heurter les ombres, possède déjà à un degré remarquable le charme lumineux et fascinant. Le peintre de ce buste se range de suite parmi les partisans du coloris brun et chaud; mais quelle originalité cependant dans le maniement de ces éléments! Aucun de ses compatriotes n'avait encore conçu un portrait pareil. Cette manière d'éclairer une face, d'y mettre cette lueur magique, de concentrer dans cette force lumineuse l'intérêt du *sujet* ainsi que celui de la *peinture*, de refouler le secondaire dans l'ombre et de maintenir néanmoins dans une parfaite unité et l'ombre et la lumière, de les harmoniser dans une seule et même gamme, c'est là le trait génial, qui éclate déjà dans cette œuvre juvénile, et qui est une des causes de la fascination qu'exercent tous les portraits du grand initiateur.

D'autres bustes de vieillards sont de la même époque. L'un, à la galerie de Cassel, est le même modèle que le *Vieillard* de 1630, un autre buste du même homme, reproduit par l'eau-forte 266 de cette année, est au musée de l'Ermitage à

St. Petersbourg. Ces personnages ne paraissent pas appartenir à une classe de gens pouvant se permettre le luxe d'un portrait commandé. Il faut donc observer avec quelle exactitude, avec quel soin ces simples études sont achevées; ce sont de vraies peintures: remarque qu'on aura plus d'une fois l'occasion de renouveler.

Un autre petit buste de vieillard, appelé *Philon le Juif*, porte aussi la date 1630. Van Vliet l'a gravé en 1633. [1]

Le musée de la Haye possède un petit buste de jeune homme vu de face, et qui, bien que la peinture soit plus franche, me semble se rapporter aux premières années. La tête ressemble à Rembrandt par les traits; mais les cheveux sont noirs. Il a surtout une forte ressemblance avec l'eau-forte 214, datée 1630, sauf le froncement des sourcils et le pincement de la bouche qu'on y remarque, et avec l'eau-forte 214. Sur un fond olivâtre se détache le buste, habillé de noir avec un hausse-col de la même couleur, nuancée de vert. La tête est très-bien peinte en pleine pâte; les ombres couvrent le visage, à l'exception d'un peu de lumière sur le front et sur la joue droite. Elles sont noires dans les sourcils, d'un vert olive sur la joue ombrée, où ressort pourtant un peu la couleur de la chair. La joue et le front sont couverts sur le côté éclairé d'une pâte formant émail. De légères touches noires sur les lèvres et autour du menton indiquent un peu de poils.

M. le docteur W. Bode a trouvé au musée de Nurenberg le même petit portrait, portant le monogramme authentique RH. Il incline à ranger l'une et l'autre à l'année 1629; j'ai gardé la date 1630 à cause de l'eau-forte de cette année; du reste cette différence est sans importance.

Deux jolis dessins portent encore la date 1630, *l'Ensevelissement de Lazare*, et le *Vieillard assis à grande barbe.*

En 1630 Rembrandt a beaucoup travaillé à l'eau-forte. Ce sont des esquisses de gueux et de gueuses, des études de vieilles têtes expressives et prêtant au pittoresque, toujours des effigies

---

[1] M. Bürger posséda une peinture pareille, qu'il attribua à van Vliet. Le personnage porte sur son bonnet une bande de papier avec le mot φιλῶς, qui a suggéré le nom de Philon.

de sa propre face; enfin un sujet nouveau emprunté aux évangiles, *Jésus présenté au temple.* La gravure est ordinairement encore légère et peu travaillée. Dans les gueux et mendiants la pointe fine se plaît à tracer avec esprit les contours pittoresques, à reproduire le caractère typique des figures et des costumes. Dans les bustes l'artiste attaque le modelé, les ombres des plans, le rendu de la chair et des traits de la figure. Dans ses propres portraits il retrace les métamorphoses de sa physionomie expressive, tantôt riante ou faisant la grimace, tantôt avec la bouche ouverte, les yeux dilatés ou les sourcils froncés. Grâce à ces estampes autobiographiques, le visage avec son caractère et ses divers mouvements nous est familier. Rembrandt est alors un jeune homme robuste; sa tête est pleine et vigoureuse, des cheveux blonds l'encadrent en longues touffes épaisses et frisées; de légers poils blonds naissent au-dessus des lèvres et autour du menton, la bouche est grande, les lèvres fermées et les coins annoncent une fermeté inébranlable. Mais les yeux surtout décèlent le peintre. Le regard est pénétrant, et toute l'expression du visage est concentrée dans les régions du front, autour des yeux. Les plis, les bosses autour des sourcils et de la naissance du nez démontrent en quel sens la cervelle est constamment occupée. Ces yeux perçants couvent la lumière et se rétrécissent comme des griffes pour saisir les formes et les effets.

Ces portraits, dont les expressions diverses dépeignent la fierté, l'audace et le penchant fantasque du caractère, montrent les préoccupations artistiques du jeune peintre. Déjà il étudie les sentiments et expressions de la face humaine, les variétés, les jeux et reflets de la lumière.

Nous comptons environ 30 eaux-fortes de 1630. Parmi celles-là deux pages empruntées à la Bible. D'abord le *Simeon* (24), avec le mendiant à la jambe estropiée. Là encore, il se place d'un bond sur le terrain qu'il n'a jamais quitté, celui de l'humanité. Aucun souci du surnaturel, de l'héroïque, aucune indécision; dès son début, pleine conscience de ce qu'il veut.

La première page biblique qui nous est restée de lui, c'est la *Présentation de Jésus au temple* (Blanc 24).

Marie, habillée comme une simple bourgeoise, est agenouillée devant Simeon qui tient l'enfant. Joseph à genoux à sa droite. A la gauche de Marie, la figure d'Anne et l'ange aux ailes déployées qui lui montre l'enfant. Souvenir de ses études de gueux, un homme estropié de la jambe fait partie du public qui assiste à cette simple scène. La planche est gravée légèrement.

J'ai trouvé au musée de Berlin un dessin de Rembrandt, qui est une esquisse de cette composition.

Le même style se remarque dans la *Circoncision*, jolie petite composition, très-pittoresque, et dans *l'Enfant Jésus au milieu des docteurs.*

Au moyen de ces œuvres nous nous expliquons déjà parfaitement l'éclat subit qui suivit les débuts de Rembrandt. Déjà en 1630 le fils de Harmen van Rijn était renommé. L'histoire anecdotique raconte son succès chez un connaisseur à la Haye, à qui il aurait vendu un tableau pour 100 florins. Il se pourrait que Huijgens, qui a su distinguer Rembrandt de bonne heure, fût cet amateur. Mais les détails sur l'aventure du peintre avec la chaise de poste sont assez absurdes. Ce conte a été forgé ou enjolivé après coup par Houbraken, afin d'ajouter par le trait d'avarice, qui s'y fait jour, à l'inculpation de cupidité sordide inventée par le même Houbraken. Ce qui est bien certain au contraire, c'est le récit de Orlers, que Rembrandt fut bientôt appelé à Amsterdam. Maintes fois il avait été sollicité, dit Orlers, de venir dans cette ville, soit pour faire des portraits, soit pour livrer des tableaux. Il résolut donc de suivre sa destinée et de se fixer dans la grande ville, qui offrait un milieu plus convenable et plus fertile à l'épanouissement de ses forces.

Un jour, en 1630, il s'embarqua, et mit le pied dans la grande ville sur l'IJ.

Là nous le voyons bientôt, comme Frans Hals à Harlem, à la tête du mouvement artistique.

X.

AMSTERDAM EN 1630.

Amstelodamum.
Urbs spaciosa, potens opibus, tectisque superba;
. : . . . totoque parens commercia mundo.
BARLAEUS.

La grande ville commerciale s'étalait en éventail sur l'IJ.

Amsterdam comptait à cette époque plus de cent mille habitants; le luxe, le commerce, l'activité sociale, politique et intellectuelle y croissaint de jour en jour.

Son enceinte était coupée par le fleuve Amstel, et par divers canaux.

Dans les rues s'élevaient les hautes maisons bourgeoises; sur les quais les habitations plus vastes des patriciens. Partout se voyaient les toits élancés et les tourelles des églises et des édifices publics.

La physionomie architecturale d'Amsterdam ne gardait que quelques restes du style gothique secondaire et tertiaire, seulement dans les églises et dans les anciens couvents. Le souvenir de cette architecture se faisait encore sentir dans les formes des maisons aux pignons pointus, dans les arcs à moulures, dans les trêfles et les profils de notre première renaissance. Mais cet aspect se modifiait de jour en jour. Hendrik de Keijser, l'architecte de la ville, avait créé un nouveau style national, ayant un caractère original, quoique basé sur la renaissance italienne. C'était une architecture à pilastres et entablements classiques à chaque étage; pittoresque par ses pignons ornés, par ses mascarons, ses festons et son appareil alterné de pierre de taille et de briques rouges.

A cette architecture s'associait celle de Dankerts de Rij, grand admirateur et promoteur du style de Scamozzi.

Sur toutes ces constructions anciennes et nouvelles la fantaisie populaire avait fait déborder son esprit imagier. Chaque maison était un caractère, une famille, un souvenir, un emblème. Aux façades les écussons, les cartouches, les médaillons, les enseignes, portaient des bas-reliefs allégoriques, des figures empruntées à la Bible, des adages, des jeux de mots, des proverbes, des rimes. Ici, l'on voyait les deux hommes rapportant du pays de Chanaan la grappe miraculeuse; là, une fuite en Egypte; ailleurs, l'âne de Balaam.

Ici, l'enseigne de *la presse blanche* désignait la demeure de Pers; [1] dans la Warmoesstraat, *la fidélité* était la maison où le fameux Vondel tenait son commerce et écrivait ses poésies; dans la Kalverstraat, Dancker Danckerts, graveur et éditeur d'estampes, de livres et de cartes, demeurait à l'enseigne de *la gratitude*, (*in de danckbaarheid*); [2] dans la même rue, la maison *de Visscher* (le pêcheur) était la boutique de Claes Jansz. Visscher, éditeur d'estampes et graveur renommé.

Dans ces rues, le long de ces canaux, sur l'IJ et l'Amstel, couverts de vaisseaux de tous tonnages, une activité sans relâche se manifestait; l'activité d'une ville qui fait le commerce du monde entier et où toutes les nations se rencontrent.

Mais les esprits ne s'occupaient pas que de commerce. La politique et la religion étaient un levain non moins puissant. Il y avait en 1630 une pause, un revirement. Mais plus de quinze années avaient été remplies de persécutions religieuses contre toutes les sectes dissidentes. C'était alors et à tout propos des réprimandes, des saisies, des bannissements ou des emprisonnements. Au lendemain de l'affranchissement du joug clérical et politique, ce peuple se ruait sur lui-même. A peine libre, l'église se roidissait dans le dogmatisme et l'intolérance, et les ministres de la charité excitaient la populace contre les « *hérétiques, les mahométans, les libertins;* » — remarquez que ces aimables épithètes désignaient des chrétiens qui différaient sur l'interprétation de quelques dogmes. La chaire était une tribune pour tonner contre

---

[1] *Pers* signifie presse.

[2] Jeu de mots sur son nom.



les magistrats tolérants; la Bible, un arsenal d'où le prédicateur tirait ses armes envenimées, comparant les Provinces Unies à Israël, les magistrats à Rhoboam, les dissidens aux Philistins ou autres ennemis du royaume de Dieu.

Il s'ensuivit des troubles, des émeutes, des pillages. Les sympathies de religion et de politique s'associèrent, et la ville vit aux prises deux partis ennemis.

Mais la voix solitaire du vieux Hooft, « tête ridée, caractère sans rides [1], » n'avait pas manqué d'échos. Peu à peu les principes humains se firent jour jusque dans la magistrature. En 1629 la crise éclata. Le parti clérical eut le dessous, le magistrat tolérant maintint sa suprématie.

L'année 1630 fut l'aube d'un jour nouveau. Les sectes diverses furent admises, leurs églises — des granges — tolérées. A l'époque où Rembrandt van Rijn arriva à Amsterdam, les sentiments qui occupaient les esprits en matière de religion et de politique se donnaient carrière dans une vive polémique de pamphlets, avec estampes et vers, en feuilles volantes.

L'on s'en répétait les pointes acerbes et virulentes, et quoiqu'elles ne portassent pas de signature, on se disait que l'auteur de plusieurs de ces pièces n'était autre que le fameux Joost van den Vondel, le marchand de la Warmoesstraat, le poète lyrique et dramatique déjà si célèbre pendant les troubles; le hardi pamphlétaire, ennemi redoutable de l'outrecuidance cléricale. Vondel avait écrit déjà quelques tragédies, entre autres le fameux *Palamedes*, où il flagellait les meurtriers obscurs ou puissants d'Oldenbarnevelt; il était reconnu comme le premier des poètes pour ses brillants chants lyriques sur les triomphes de Frédéric Henri, qui l'année précédente avait pris Bois-le-Duc; et sa verve était admirée dans ses deux chefs-d'œuvres de satire, intitulés *l'Etrille* et *le Harpon;* (de Roskam, en de Harpoen).

Vondel tenait avec Hooft, plus poli, plus élégant, plus classique, mais aussi plus maniéré que lui, la tête de la littérature néerlandaise, alors dans toute sa force et dans toute sa verve. Coster, directeur du théâtre et poète dramatique, les littéra-

[1] C'était le père du poète; — l'éloge est de Vondel.

teurs Starter, Vechters, van Baerle, Vos, Reael, étaient leurs amis, leurs collègues.

Les salons aristocratiques de Hooft, à Amsterdam et à son château de Muiden, réunissaient les anciens convives de Roemer Visscher, les aimables filles artistes de ce dernier et les talents nouveaux. Le théâtre fleurissait, en dépit des attaques puritaines de certains ministres, et les tragédies de Vondel, de Hooft, les comédies de Bredero, de Coster, de Hooft et de Huijgens servaient, soit à enrichir le répertoire, soit à développer le goût de l'art scénique.

Amsterdam était le foyer de la civilisation. Ce qu'il faut à l'artiste, un horizon étendu, une société active, où la vie éclate dans tous ses éléments, dans ses manifestations vulgaires ou sublimes, source constante de formes, de faits, d'idées, de sentiments, — en un mot, tout ce mouvement d'une grande ville, l'artiste le trouvait dans la métropole, qui, par ses relations commerciales, touchait à toutes les parties du monde connu.

Aussi les artistes y affluaient-ils, trouvant à la fois de quoi satisfaire leur art et leurs intérêts.

Rembrandt aussi y établit son atelier en cette année. Lorsque s'y rendit le jeune artiste, âgé de vingt-trois ans, il n'y était plus un étranger. Six ou sept années auparavant, il avait fréquenté pendant quelques mois l'atelier d'un des peintres les plus en vogue. Car Lastman jouissait d'une grande renommée. Certes plus d'un avait conservé quelque souvenir de ce jeune homme, dont l'individualité fortement accusée n'était pas exemple de bizarrerie. Et même après son retour à Leide ce souvenir ne s'était pas effacé. On avait su le retrouver, on lui fit des commandes, et le succès parut l'appeler à Amsterdam.

Rembrandt y revit son maître Lastman. Celui-ci, qui avait vu s'éteindre l'ancienne école de Cornelis Anthonissen et de Pieter Aertsen, appartenait cependant lui-même à un art qui allait être bientôt surpassé. Comme dans la littérature, Spieghel, Roemer Visscher et Coornhert avaient fait place aux interprètes d'un art nouveau, il en était de même dans les arts plastiques.

Hendrik de Keijser, peintre, statuaire et architecte, était mort depuis neuf années. Son confrère, plus âgé que lui, Danckerts de Rij, vivait encore et s'occupait à écrire son livre sur Sca-

mozzi. Tous deux furent les patriarches d'une nombreuse famille d'artistes. Des quatre fils du premier, trois furent artistes.

Des divers Danckerts les plus remarquables étaient: Dancker Danckerts, le graveur et éditeur d'estampes et de cartes, connu plus tard par ses excellentes gravures d'après Berchem et Wouwerman; Justus, le graveur, et Pieter qui était peintre de portraits. La famille des Visscher était une autre pépinière d'artistes; il y avait Jan et Claes Janszoon, lequel eut trois fils, héritiers de son burin. Une promenade dans la Kalverstraat offrait l'ocasion de rencontrer les graveurs et éditeurs d'estampes les plus remarquables. Outre ceux que j'ai nommés, on y voyait aussi la demeure de Pieter Nolpe, graveur plein de talent.

Parmi les peintres nous citerons encore: Pieter Potter, qui quitta Enkhuijzen et acheta en 1631 le droit de bourgeoisie dans la ville d'Amsterdam; Aert Pieters., peintre de portraits; Torrentius, qui était en mauvaise renommée, moins encore croyons-nous pour ses sujets libertins, que pour ses hardiesses envers les prédicateurs; Émanuel de Wit, le peintre des superbes intérieurs d'églises, jeune homme alors turbulent et caustique; les frères Raphael et Joachim Camphuijsen; Simon de Vlieger, qui, à dix-huit ans déjà, s'était fait remarquer par ses plages, ses ports et ses paysages. Tous ces artistes devaient attirer l'attention de celui qui faisait alors son entrée dans le monde des arts.

Il en était d'autres encore avec lesquels Rembrandt se mit bientôt en relations plus intimes. Je crois pouvoir mettre de ce nombre Nicolaes Mooijart, qui se fixa à Amsterdam en 1624, et entra en 1630 dans la gilde des peintres. D'abord imitateur d'Elsheimer, il était déjà préparé à s'attacher à Rembrandt. Il était coloriste de sa nature. Soit coïncidence, soit influence précoce de la supériorité de Rembrandt, il se développa en lui un sentiment analogue à celui de van Rijn. J'ai parlé de lui dans la revue des précurseurs. C'est de son atelier que sortit Salomon Koninck. [1] Préparé de la sorte, celui-ci se trouva bientôt

---

[1] Moeyart et Koninck ont peint chacun le même sujet: Mathieu appelé par Jésus dans la maison du tabellion. Le tableau de Moeyart se trouve à la galerie de Brunswick, l'autre au musée de Berlin. Les deux peintres, qui ont de grandes ressemblances, sont également dans la manière de Rembrandt.

attiré vers les principes du jeune novateur qui finit par les y entrainer presque tous.

Koninck était né en 1609 à Amsterdam. Son père, d'abord joaillier à Anvers, s'était établi dans cette ville. En 1630 Salomon était membre de la gilde des peintres. Il se livrait au portrait et à la peinture historique, et s'attacha entièrement aux principes de Rembrandt. Sans avoir la force et la profondeur de ce dernier, les peintures de Koninck montrent un sentiment analogue de la couleur et du clair-obscur. On trouve aussi chez lui les types, les costumes et les sujets de l'école de Rembrandt. Toutefois je pense qu'il fut plutôt son imitateur que son élève. Il avait à peu près le même âge, et signait déjà des œuvres en 1628 et 30.

C'est le cas aussi de Joan Lievens, qui suivit quelque temps la même voie que Rembrandt. Ils étaient contemporains, étant nés tous deux en 1607. Lastman fut leur maître commun. Revenu d'Angleterre, où il s'était rendu en 1629, et marié à Anvers vers 1634, l'exemple de Rubens et des Italiens modifia un peu son style.

Lievens aima toujours la couleur, le clair-obscur pleins de charmes poétiques et pittoresques du style de Rembrandt, mais il me semble qu'il voulut aussi éviter ce que déjà les contemporains ont reproché à Rembrandt: qu'il chercha plus d'élégance dans les formes. Lievens est un maître fort remarquable, dont la place et le caractère ne sont pas encore assez nettement établis. Son œuvre se compose de magnifiques portraits, de tableaux de genre, de grandes peintures historiques et bibliques, d'allégories. On y retrouve les sujets de Rembrandt: Danaé, Lazare, le Christ en croix, le sacrifice d'Abraham, la Madelaine, Bethsabé. J'attribue à Lievens un tableau qui a passé pour un Rembrandt: le charmant petit portrait de jeune homme, que Seghers a encadré de ses fleurs, et qui se trouve au musée du Belvédère à Vienne.

Il serait intéressant de retrouver quelques peintures mentionnées par Hoet, p. e. Job sur le fumier, Cléopatre, Pan et Syrinx, et le portrait de Tulp. Peut-être le *Saint Paul lisant* se retrouve-t-il dans le St. Paul du musée du Belvédère à Vienne,

attribué à Rembrandt quoiqu'il ne soit certainement pas de sa main. Lievens a peint aussi plusieurs paysages, et on n'en connaît aucun; ils sont donc à retrouver parmi tant de tableaux encore incertains. Au nombre des grandes peintures décoratives de Lievens il en est de très-belles, surtout le compartiment peint vers 1660 dans la salle du Pavillon du Bois à la Haye, le Parnasse avec cinq Muses, et la pièce qui orne la cheminée de l'hôtel de ville à Leide, la générosité de Scipion, tableau d'un coloris plein de charme qu'il peignit en 1640.

Ajoutez à cela de beaux dessins, notamment des paysages, des eaux-fortes d'une grande valeur, et alors la personne de Lievens se montrera comme celle d'un artiste qui ne mérite aucunement d'être relégué dans l'ombre, comme c'est quelque peu le cas. Dans son temps il était renommé comme praticien; Hoogstraten écrit qu'il « excellait à trouver toutes espèces d'effets merveilleux par sa manière d'empâter, par ses vernis et ses huiles. »

Lievens a demeuré à la Haye, où on le trouve inscrit en 1661 dans le livre de la confrérie des peintres. Mais il est retourné dans sa ville natale, Leide. En 1672 son nom se trouve dans les comptes de la chambre des insolvables. Ses biens furent vendus et rapportèrent la somme de 124 fl. 19 sous, qui servirent à couvrir ses dettes, montant à 143 fl. 4 sous 2 c.

Encore un artiste de plus qui finit dans la misère. La date de sa mort n'est pas encore connue. [1]

---

[1] Il y a eu trois peintres du nom de Lievens. J'ai remarqué un dessin dans la collection du docteur A. van der Willigen, représentant les armoiries à la tête de mort d'après l'estampe de Dürer; il porte la signature Johannes Lievens fecit 1558. Il est fait à la plume et à l'encre brune, dans l'ancienne manière. C'est donc un Lievens d'une génération antérieure.

Le second est le Lievens ami de Rembrandt. Celui-ci avait un fils, J. A. Lievens. Dans les catalogues de Hoet on trouve souvent des tableaux de Lievens le vieux et de Lievens le jeune; je présume que ce sont Jan Lievens et son fils J. A.

Ce dernier, le fils, fit le portrait d'un mathématicien, dont la composition et des retouches relèvent de son père.

Ces nouveaux renseignements sur Jan Lievens et son fils se trouvent dans deux notices, l'une de M. Dee, l'autre de M. l'archiviste R. Elsevier, dans le *Nederlandsche Spectator* du 17 Avril 1875.

Parmi les premiers amis et disciples de notre maître nous rencontrons aussi Jan George van Vliet, né en 1610 à Delft d'une famille patricienne et artistique. Il n'est connu généralement que par ses eaux-fortes, mais comme peintre aussi il mérite à un haut degré l'attention. Ses tableaux sont très-rares. La collection de M. Rolas du Rosey contenait deux portraits, l'un signé J. van Vliet 1643, remarquables par le clair-obscur et le ton brun doré, qui trahissent ses sympathies.

Le musée de Rotterdam a acquis un portrait important de van Vliet. C'est l'homme bien connu dans l'œuvre de Rembrandt, le vieillard au nez recourbé et à la moustache hérissée (*têtes orientales*, *Cats* etc). Van Vliet l'a peint avec son grand turban surmonté d'un bonnet noir; avec un pourpoint violet, des chaînes, des boucles d'oreille, tous les habits et ornements du vestiaire de Rembrandt. Les clairs et les ombres sont fortement opposés, comme dans les estampes de van Vliet.

Van Vliet est surtout connu par ses eaux-fortes d'après Rembrandt. Il fut le premier qui se soit attaché à reproduire les œuvres du jeune maître. Dans l'inventaire de celui-ci on trouva plus tard « une armoire avec des estampes de van Vliet d'après Rembrandt. » Déjà en 1631 il exécuta d'après lui quelques vigoureuses eaux-fortes, des têtes de vieillard; puis quelques sujets bibliques. En 1632 il publia une série de gueux, dans le goût de ceux de van Rijn. Il entra profondement dans son sentiment; mais cherchant un effet vigoureux, il a un peu trop appuyé sur le contraste des clairs et de l'ombre, sans les relier par des teintes intermédiaires. Ses planches sont néanmoins d'un effet énergique et pittoresque.

Il y eut encore un graveur à Amsterdam qui s'occupa de reproduire les œuvres de Rembrandt, ce fut Salomon Savrij. En 1632 il copia son *Vendeur de mort-aux-rats.*

Voilà bien des preuves que les œuvres du jeune peintre eurent dès le début un grand retentissement.

Nous ne savons pas si l'amitié de Rembrandt et de Roeland Roghman date déjà de ces années. On peut présumer que l'analogie des idées sur l'art aura bientôt rapproché le jeune artiste et Roeland, qui ne comptait que dix années de plus que

lui. Car il y avait entre eux plus qu'une analogie artistique, il y avait conformité de caractère.

Roghman se montre dans tout ce que nous savons de sa personne un homme coulé dans son propre moule, de même que Rembrandt; un homme à idées indépendantes.

Il ne se maria pas et mourut vieux dans un hospice; il ne fut pas compris dans les honneurs officiels de son temps; on le blâma pour sa manière «*rôtie*» de peindre; chercheur infatigable et non satisfait d'un succès facile, il disait dans sa vieillesse ce mot qui peint l'homme: «quand on commence à savoir les choses, on est usé.» [1]

Mais Roghman, qui avait trente-trois ans à cette époque, était loin d'être usé et savait pourtant très-bien les choses de son art.

Ses deux grands paysages montagneux, à la galerie de Cassel, longtemps attribués à Rembrandt, et le magnifique paysage de grande dimension, signé Roeland Roghman, qui se trouve au musée d'Oldenbourg, sont des peintures pleines de caractère.

Un tel homme était fait pour Rembrandt. Aussi restèrent-ils amis durant toute la vie.

---

[1] «Als men de dingen komt te weten, is men versleten.»

XI.

1631.

Dès son arrivée dans la grande ville, Rembrandt loua un quartier dans un magasin sur le Bloemgracht, un quai situé à une des extrémités à l'ouest de la ville. [1]

Les élèves et les commandes affluèrent de suite. Houbraken et Campo Weijerman disent qu'il arrangea cette demeure de façon à y caser plusieurs élèves, et qu'il sépara les divers ateliers par des cloisons. Comme il est fait mention de cloisons pareilles «au grenier pour ses disciples,» à l'occasion de la vente de sa maison de la Breedstraat en 1658, il y a lieu d'admettre cette particularité. [2]

C'est dans ce nouvel atelier, qu'est éclose l'œuvre capitale de cette année, la *Présentation au temple*, ou le *Siméon au temple*, ainsi qu'on l'appelle en Hollande. C'est la petite perle qui se trouve actuellement au musée de la Haye.

---

[1] Houbraken (et après lui Campo Weijerman). — M. Scheltema, dans la 2e édition de son *Discours*, suppose que Rembrandt alla demeurer d'abord en 1630 chez Lastman, où il serait resté jusqu'en 1634, lors de son mariage. Il est d'avis que c'est en 1630 qu'il entra en apprentissage. L'hypothèse ne me paraît pas vraisemblable. Je n'ai aucun motif pour ne pas admettre l'assertion de Houbraken; d'ailleurs le peintre de plusieurs portraits et compositions, l'aqua-fortiste déjà si habile, l'homme qui en 1627 signa le Saint Paul et en 1631 le Siméon et la Susanne, ne peut avoir commencé en 1630 son apprentissage chez Lastman.

[2] Houbraken raconte au sujet de ces cloisons l'anecdote suivante. Un des élèves de Rembrandt ayant pour modèle une femme nue, se déshabilla également. Rembrandt étant survenu les entendit dire: nous voilà comme Adam et Eve. Alors: «comme vous êtes tels, vous serez chassés du Paradis!» dit-il; et ouvrant de force le cabinet, il chassa l'Adam et l'Eve, de sorte qu'ils purent à peine mettre quelques habits en dégringolant de l'escalier.

Nous l'avons vu déjà occupé de ce sujet en 1630. Il a évidemment trouvé un charme poétique et un grand fonds de motifs pittoresques dans cette scène. Il est curieux d'observer avec quel amour il l'approfondit et la retourna en divers sens pour en chercher le côté le plus saillant. On ne trouve pas moins de trois eaux-fortes, une huitaine de dessins et plusieurs tableaux, représentant la scène de Siméon. Il en est d'un temps postérieur — 1639, 1650, 1661 — mais quelques-unes des autres compositions ont dû servir comme préparation au tableau du musée de la Haye. Un des premiers essais est le croquis très-minutieux du cabinet d'estampes de Berlin et l'eau-forte de 1630. Une étude pour un des Juifs à haut bonnet se rencontre dans les eaux-fortes. Dans le tableau de 1631 on retrouve ces essais.

Dans un grand temple à voûtes et à colonnes élevées, d'une architecture fantaisiste, on voit à gauche la profondeur de la nef avec trois ou quatre petites figures au loin; à droite un grand escalier sur lequel se meut la foule du peuple. Cette foule monte, descend les marches, se retourne, regarde en bas. Au pied de l'escalier un rabbin feuillette un livre; en haut, le grand-prêtre sur son siége, avec sa crosse, entouré d'officiants, étend la main sur une femme et un homme prosternés devant lui. Ce fond entier est dans une demi-teinte transparente, couleur de bronze, d'un vert olive et de cuir doré.

Au premier plan, le coin droit est occupé par un banc où deux anciens sont assis. Ce coin fait repoussoir pour le groupe central.

Au centre est le foyer de l'œuvre, le point capital comme sujet et comme effet — deux choses que Rembrandt a le talent de faire toujours concorder. C'est un des secrets par lesquels il sait frapper le spectateur. Le groupe principal consiste en sept figures; ici la masse lumineuse est concentrée; elle est mise en relation d'harmonie avec l'entourage au moyen de ce groupe, afin que celui-ci ne fasse pas une tache trop claire. La lumière est introduite de gauche et un peu d'en haut, sur le dos et la coiffure multicolore du prêtre debout en robe amarante; figure grandiose et geste superbe. La main étendue sert encore à conduire la lumière vers le groupe. La lumière éclaire ensuite

Marie, vêtue d'une robe bleu verdâtre, s'agenouillant et pressant les mains, d'un geste naïf,,contre sa poitrine; — puis les deux figures si caractéristiques dans leurs robes grises, des deux Juifs, qui, curieux et incrédules, regardent par dessus l'épaule de Marie.

L'éclat le plus brillant est réservé pour le Siméon, qui se prosterne en extase, et pour l'enfant qu'il tient dans ses bras. Une nuée lumineuse entoure l'enfant emmailloté, dont les épaules nues sortent des vêtements. C'est surtout le manteau de Siméon qui est émaillé de toutes les couleurs de la palette. Près de Marie, Joseph tenant les deux colombes est à genoux, dans l'ombre. Derrière Siméon, une figure également dans l'ombre, s'incline pour regarder.

Ce tableau occupe dans l'œuvre de Rembrandt une place très-significative. On connaît des peintures antérieures; mais le *Siméon* est la première composition à plusieurs figures que nous possédions de lui. Cette composition, plus importante que les œuvres antérieures, est déjà une œuvre très-originale. Elle s'écarte de ce qu'on avait coutume jusqu'alors de nommer « peinture historique » ou « religieuse. » Le tableau n'a rien de commun (si ce n'est l'intimité et la personnalité) avec la peinture religieuse des anciens Italiens, Flamands, Hollandais. Cependant il ne constitue pas un fait isolé. Il a des attaches avec certaine tendance qui cherchait à se produire depuis quelque temps d'une manière indépendante; tendance qui abandonna la recherche du style et de l'idéal comme le comprenaient les Italiens, pour demander ses inspirations au sentiment humain, à la vérité, à la nature, à la vie réelle. C'est dans la peinture d'histoire le parti d'Elsheimer, de Lastman, de Pinas, d'Uijttenbroeck, de Bramer.

On remarquera comme quoi Rembrandt, ici comme dans le *Saint Paul* de 1627, le *Saint Jérôme* de 29, *le Philosophe dans une grotte* de 30, s'en tient encore aux usages de ses coreligionnaires en fait d'art, dans l'expression humaine de ses figures, dans les types, le costume, les ornements religieux, dans la forme des colonnes et des chapiteaux.

Il s'en tenait aussi à leur système coloriste, à leurs ombres fortes; j'en donne pour preuve les contrastes vigoureux d'ombre

et de lumière qui se voient dans le *Siméon* et que nous ne pouvons mettre uniquement sur le compte du temps qui aurait noirci le tableau.

Si donc ce tableau, quoique ses qualités s'élèvent hautement au-dessus de presque tous les essais tentés en ce sens, ne présente rien d'absolument neuf, ce n'en est pas moins une œuvre empreinte d'une forte originalité.

Nous sentons d'abord que nous sommes en présence d'une individualité puissante. La beauté de l'œuvre réside dans la grandeur et la vérité profonde et intime de la conception; dans la puissance poétique (d'après le sens grec du mot), c'est-à-dire créatrice, avec laquelle le tableau est conçu comme scène et comme couleur.

Elle se trouve dans le sentiment élevé qui en émane grâce au coloris plein de mystère.

L'exécution se rapproche de celle du *Vieillard* de Cassel. Plus large dans le fond, elle est très-serrée, presque minutieuse dans les figures de Marie, des Juifs, de Siméon, de l'enfant. A l'exception de la belle figure debout et surtout du fond peint de main de maître, on n'y remarque pas cette facilité de travail que le peintre aura plus tard. Si le fond montre déjà cette belle couleur dorée et mystérieuse, qui était une des qualités du pinceau du peintre, dans le groupe principal la lumière n'est pas encore si transparente, si éthérée que dans les œuvres postérieures.

Il est à remarquer que le panneau primitif était d'une forme différente de celle qu'elle a actuellement. En travaillant, Rembrandt s'aperçut que la composition gagnerait à être développée en hauteur, et il ajouta au panneau la partie cintrée. Nous verrons que le peintre a agi plusieurs fois de la sorte.

Dans cette même année Rembrandt voulut s'essayer sur une grande toile. Il choisit pour sujet le ménage de Marie et de Joseph.

Marie assise tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Le petit qu'elle vient de nourrir, s'est endormi dans ses bras. La main droite de Marie entoure le petit pied de son enfant, geste familier à une mère et que Rembrandt a pris sur le vif. A côté d'elle est

le berceau, derrière lequel Joseph, discret et secondaire ainsi que son triste rôle le comporte, se tient à l'ombre et se penche un peu pour regarder à la dérobée l'enfant de sa femme et de son Dieu.

Les figures, presque de grandeur naturelle, sont très-belles; une lumière mystérieuse éclaire un peu d'en haut la figure, le sein nu de la femme et l'enfant, et va se perdre sur les larges plis de la robe rouge. Joseph est presque entièrement dans l'ombre. L'expression des personnages est parfaite et d'un grand charme.

Ce beau tableau, auquel jusqu'ici on a accordé si peu d'attention, démontre comment Rembrandt savait déjà peindre les grandes figures, science dont il allait faire preuve l'année suivante dans sa *Leçon d'anatomie.*

C'est un contraste remarquable que la touche minutieuse du *Siméon* et l'exécution ample et agrandie de cette *Sainte famille.*

Loth enivré par ses filles et *le Baptême de l'eunuque* ne sont connus que par les estampes de van Vliet portant la date 1631. Leur style se rapproche plus des œuvres de 1630. Le *Baptême de l'eunuque* est d'un arrangement singulier, qui rappelle la manière et l'esprit de Lastman. Le coin gauche du premier plan est rempli de ces grandes feuilles que Lastman employait pour le même effet. Au milieu l'eunuque est à genoux et Philippe le baptise. Au dessus de ces deux figures, se montre au second plan un cavalier, dont le cheval a les pieds de devant sur une élévation de terrain et qu'on voit ainsi en dessous. Derrière lui l'équipage et quelques soldats à cheval portant des piques. Van Vliet a fait en peinture une copie exacte de cette composition. Son tableau, en sens inverse, se trouve au musée d'Oldenbourg.

Nous trouvons une quantité de portraits de cette année: le *Jeune homme*, à la reine d'Angleterre, à Windsor; *la Prophétesse Anne* (ou la mère de R? lisant dans un gros livre) de la galerie de Pommersfelden; le *Portrait d'homme*, du musée de Brunswick, bon spécimen de sa peinture de portrait dans le style dont *l'Anatomie* est l'expression la plus parfaite; etc.

Après ces diverses œuvres nous faisons encore une ample

récolte d'eaux-fortes, une quarantaine environ. Une vingtaine d'études de vieillards à belles têtes, des gueux, des petits sujets des plus variés, sont la preuve de son activité dans ce genre. Quelques-unes sont légèrement touchées; d'autres cherchent plus l'effet du clair-obscur; dans quelques-unes, par exemple dans cette pièce si crue mais si belle (n°. 156), la pointe a une finesse, une couleur admirables. Dans toutes elle se montre aussi sûre que légère et toujours pittoresque.

Deux fines eaux-fortes, *Diane au bain* et *Danaé et Jupiter*, me paraissent appartenir aussi aux premières années.

Deux portraits de sa mère montrent la vieille dame assise; l'une, la tête couverte d'un voile noir, les yeux baissés, la main gauche sur la poitrine; pièce très-achevée, dans le sentiment du *Vieillard* de Cassel. L'autre, coiffée d'un bonnet de dentelles; la tête de profil a beaucoup de caractère.

Ses propres portraits sont des études diverses; l'une d'elles le montre à mi-corps, avec un chapeau à bords relevés, et drapé dans un manteau brodé et fourré. Sa main gauche gantée et avec une manchette bouffante sort du manteau. La tête à cheveux blonds, frisottants, est éclairée d'une manière piquante. La gravure est d'une finesse délicate, d'un délicieux ton argentin. C'est une des plus belles eaux-fortes du maître. Il y révèle d'une manière curieuse sa façon de procéder. Le premier état ne montre que la tête, parfaitement achevée, sans aucun trait du corps. Il dessinait donc librement sur le cuivre, sans calque. Sur une de ces épreuves, au British museum, Rembrandt a ajouté le corps à la pierre noire. Plus tard il a repris sa planche, qu'il a achevée; mais en la poussant toujours plus avant, il l'a enfin trop chargée de noir. Le troisième état est le plus superbe sous le rapport de la couleur et du ton.

Nous avons de ce temps quelques croquis dessinés: une *Diane au bain*, à la pierre noire, avec quelques coups de lavis bruns, d'après laquelle est faite l'eau-forte.

Un Vieillard assis dans son fauteuil, étude à la sanguine, d'une touche fine et grasse, datée 1631, est le même personnage qu'on voit dans l'eau-forte n°. 124. Dans les collections de Vos et Suermondt (actuellement au musée de Berlin) on trouve deux

charmantes études de cette même figure. Celle de M. de Vos est datée 1630; celle de la collection Suermondt est plus avancée que les autres.

Quelle activité extraordinaire! Et comme ce talent plonge ses racines dans la nature et la réalité vivantes, pour affirmer son assise et l'essor qu'il prendra!

XII.

ŒUVRES DE 1632.

De même que le *Siméon* est à la tête d'une longue série de compositions de petites dimensions, ainsi la *Leçon d'anatomie* est le type d'une foule de portraits.

La première personne que nous voyions en relation avec Rembrandt à Amsterdam est Claes Pieterszoon Tulp. C'était vers 1632. Le docteur Tulp, alors âgé de trente-neuf à quarante ans, était célèbre comme médecin, anatomiste et pharmacien. Échevin de la ville, il appartenait au parti du centre. Il était marié avec Élisabeth van Noort; leur fille épousa plus tard Jan Six. [1]

Tulp fut, de 1628 à 1653, professeur d'anatomie et de chirurgie de la gilde des chirurgiens. Deux fois par semaine il donnait ses leçons dans une salle au-dessus de la «petite halle» dans le Nes; depuis 1639 la gilde des chirurgiens tenait ses séances au Poids St. Antoine (Sint Antonies Waag, autrefois une des portes de la ville). Il se peut que notre peintre fréquentât ces leçons et que cela le mît en rapport avec le professeur. Comme

---

[1] Comme les boutiques d'apothicaire laissaient à désirer, Tulp réunit chez lui six docteurs et exécuta avec eux le projet d'un nouveau livre de boutique (winkelboek), qui fut autorisé par le magistrat en 1636. De cette assemblée naquit plus tard le Collegium medicum. Tulp est auteur d'un livre intitulé: *De drie boeken der Medicijnsche Aanmerkingen*, Amst. 1668, 12°, avec planches, latin et hollandais; Barlaeus l'a célébré dans une élégie.

Tulp mourut en 1674. Il avait épousé en secondes noces Margaretha de Vlaming van Outshoorn. Quellin a fait de lui un buste en marbre, célébré par deux vers de Vondel. Il existe encore une petite eau-forte assez rare par J. de Bisschop d'un portrait de N. Tulp à mi-corps, assis dans un fauteuil, un portrait par C. van Dalen et une petite gravure, signée J. Visscher sc., avec la légende Nicolaas Tulp, A°. 1672, aet. 79. Un autre portrait le représente comme bourgmestre; près de lui une chandelle et sous l'estampe la devise: *aliis inserviendo consumor*.

tous les régents de corporations, ceux de la gilde des chirurgiens désiraient laisser leurs portraits dans la chambre de leur collége. Tulp remarqua van Rijn et le choisit pour exécuter ce projet. Il y avait déjà longtemps que ces tableaux avec des régents de corporations avaient trouvé leur place dans l'école des Pays-Bas; mais ils n'offraient d'intérêt que comme peinture de portraits. Seul Frans Hals avait su en élargir le cadre par son étonnante exécution. Mais aucun, pas même lui, n'avait pu leur prêter une signification aussi étendue que le fit van Rijn, lorsqu'il acheva sa *Leçon d'anatomie.* Et cependant, l'équité historique exige qu'on le dise, l'idée de cette composition n'était pas absolument neuve. La grande renommée de son tableau l'a fait survivre seul dans la mémoire du public. Mais il avait déjà plus d'un précédent. Dans la chambre des chirurgiens, ornée d'une grande cheminée sculptée aux armoiries des divers régents (overlieden) et garni d'armoires remplies de curiosités relatives à la profession, on devait remarquer parmi quelques portraits et tableaux, une grande et longue toile, peinte il y avait alors à peu près trente ans, car elle était datée 1603. L'auteur était un des vaillants précurseurs de Rembrandt dans ce genre. Il faisait partie de cette pléïade intermédiaire de la fin du 16e et du commencement du 17e siècle. C'était un des fils de Pieter Aertsen, du Lange Pier, et il s'appelait des noms de son père, Aert Pietersen. [1]

Eh bien! ce tableau, c'est une leçon d'anatomie, un des prototypes de celui de Rembrandt. Sur une table, un cadavre, supérieurement peint, est étendu en raccourci; vingt-neuf personnes entourent la table. Au premier plan quelques-unes sont assises, mais afin de ne sacrifier aucun des portraits, le peintre

---

[1] Sur l'une des chaises est l'année 1603, sur l'autre un monogramme composé d'un trident debout avec un A et un P accolés à la barre verticale. Le frère de ce peintre, Pieter Pietersen a un monogramme pareil sur son tableau des *Trois jeunes hommes dans la fournaise ardente*, qui se trouve au musée de Harlem; c'est le trident posé obliquement avec deux P formés contre la barre. Le père de Lange Pier était tisserand, et le trident ou peigne est probablement le signe de son métier. On peut consulter sur la *Leçon d'anatomie* de Aert Pietersen l'intéressant catalogue des tableaux de la gilde des chirurgiens, publié avec des éclaircissements par M. le docteur Tilanus, Amsterdam 1865

a disposé les autres derrière la table sans goût et comme sur trois rangées. Ce qu'il y a d'admirable dans cette toile, outre le cadavre et les deux docteurs assis au premier plan, ce sont les têtes vivantes et expressives, c'est aussi le professeur. Celui-ci, nommé Sebastiaan Egberts, est assis comme Tulp près du cadavre et fait sa démonstration, des ciseaux dans la main; la bouche est d'une expression qui rappelle celle du Tulp de Rembrandt. Tout cela est dessiné à merveille et peint dans un ton brun et vigoureux, plein de vie et avec une grande sûreté de pinceau.

Cette toile, extrêmement remarquable, se trouvait dans la chambre des chirurgiens, lorsque Rembrandt fut appelé à faire les portraits des administrateurs de la gilde.

Il y avait dans cette même salle deux autres tableaux avec des sujets analogues. L'un, peint en 1619 par Thomas de Keijser, figurait le même docteur Seb. Egberts, expliquant à cinq auditeurs la construction d'un squelette d'enfant.

L'autre était un tableau de Nicolaes Elias, peint en 1625, et représentant une leçon du docteur Joh. Fontein. Entouré de ses collègues, il leur indique un crâne posé sur la table.

Voilà donc trois sujets de ce genre; mais celui qui nous importe surtout est le premier, celui où se trouve le cadavre en raccourci. [1]

Il en est un autre non moins remarquable à l'hospice de Delft. C'est une grande toile avec 18 docteurs assistant à une leçon anatomique du docteur W. van der Meer, composé et dessiné par Michael et peint par son fils Pieter van Miereveld en 1617.

Les personnages sont rangés autour de la table où repose le cadavre, dont le ventre est ouvert; les têtes sont disposées de

[1] De Gheijn avait fait aussi une *Leçon d'anatomie*. Cette composition, gravée par Andr. Stoc, représente un amphithéâtre anatomique, où, au milieu d'une foule de spectateurs, un professeur en robe est occupé à la section d'un cadavre, étendu sur une table ronde. C'est une pièce rare. Un dessin fort curieux, au musée Boijmans, représente tout à fait le même sujet. Le dessin était attribué par le cat. de la vente Leembrugge à W. Buijteweg (de Leide). Cependant il porte au dos une ancienne inscription qui l'attribue à F. Hals, qui l'aurait fait pour l'académie de Leide. Le dessin des figures porte en effet un peu le caractère de Hals, mais je le crois certainement de Buijteweg. Le Theatrum Anatomicum paraît être celui de Leide, tel qu'il est représenté dans la description de cette ville par Orlers. Les trois tableaux mentionnés se trouvent à l'Athénée d'Amsterdam.

manière à montrer les portraits; parmi ceux-ci se trouve à droite celui de P. van Miereveld. Le docteur qui fait le cours est en toge doctorale, le scalpel à la main; un des assistants tient un bassin en cuivre; sur la table sont posés un chandelier, un papier avec des boules odoriférantes et un petit réchaud où brûle une de ces boules. Une barre sépare les assistants de la table, près de laquelle se tient le professeur avec quelques élus. — C'est une très-bonne peinture, surtout dans les têtes, les mains et les détails; mais la composition est sacrifiée au désir de montrer tous les portraits. L'oeil ne trouve pas de point de repos, mais est confusément attiré par toutes ces têtes séparées. C'est là qu'éclate la supériorité du tableau de Rembrandt [1]; — mais observons d'abord une ressemblance remarquable dans la disposition du cadavre, bien qu'il soit moins en raccourci, et surtout dans quelques personnages. Au coin gauche du tableau se trouvent deux docteurs assis, dont la pose, les têtes, l'idée entière offrent des analogies si frappantes avec les deux docteurs assis au coin gauche du tableau de Rembrandt, qu'il faut admettre que celui-ci les avait présents à la mémoire lorsqu'il composa son tableau.

Si donc les deux toiles d'Aart Pietersen et des Miereveld constituent surtout des précédents que Rembrandt a dû connaître et qu'il a certainement suivis, il n'en est pas moins vrai que sa *Leçon d'anatomie* a le mérite de l'originalité. C'est l'histoire de l'*Hamlet* de Belleforest et de celui de Shakspeare. La matière était trouvée et déjà mise en œuvre; elle ne devint chef-d'œuvre que sous la main du génie. Le sublime de ce tableau de Rembrandt n'est pas seulement dans l'ordonnance, dans les admirables portraits, leur caractère, leur expression; ou dans la beauté du coloris et de l'exécution. Il est surtout dans la conception qui en fait une œuvre universelle et impérissable. Ce tableau sera beau partout et toujours.

Rembrandt y appliqua son système habituel, combinant dans un même point l'intérêt pittoresque et celui du sujet. Il comprit

---

[1] Bleijswijk, Beschr. v. Delft p. 576 donne toutes les particularités concernant ce tableau.

tout d'abord l'avantage qu'il pouvait tirer pour le coloris du puissant contraste des clairs et des ombres, d'une part le blanc du cadavre, de l'autre les figures foncées. Idée heureuse encore en ce qu'elle sert à exprimer le sujet d'une manière saisissante. Ici l'on s'élève au-dessus de la réalité vulgaire et de la signification particulière. Ce ne sont plus des hommes ordinaires faisant profession de médecine. Le tableau à portraits est devenu un sujet. Par ce trait de génie la scène nous intéresse au delà des personnages qui nous sont indifférents. Enfin le sujet, traité avec une modération classique, dans un coloris austère, n'a rien qui nous répugne; on ne pense pas à une section anatomique. Tous les détails trop réalistes et qui restreignent la scène dans les limites d'une chambre d'anatomie sont sagement éliminés: le chandelier, le réchaud, les instruments, les boules odoriférantes, dont l'intention nous suggère déjà une idée déplaisante. Avec un tact suprême, Rembrandt n'a pas, comme Miereveld, ouvert et montré les intestins du cadavre. Tous les détails fortuits, locaux, non esthétiques sont évincés. Et c'est ainsi que le tableau s'est élevé au-dessus de la signification temporelle, vulgaire, et qu'il a reçu un cachet indélébile de sublime et d'idéal.

Comprendre de la sorte une œuvre, c'est être poète; c'est créer, c'est atteindre au sommet de l'art.

De cette peinture date véritablement la réputation de Rembrandt. Il n'y a que justice dans la popularité de ce tableau et dans la tradition qui le cite encore de nos jours comme un chef-d'œuvre du peintre.

Nous n'avons pas à insister sur la description. On connaît partout les sept docteurs, avec leurs belles têtes sérieuses et attentives, rangés autour du cadavre, supérieurement dessiné en raccourci, ainsi que le grave Tulp avec son geste si vivant et si finement exprimé:

Hic loquitur nobis docti facundia Tulpi,
Dum secat artifici lurida membra manu. [1]

---

[1] Barlaeus, in locum anatomicum recens Amstelodami extructum: *Le savant Tulp nous adresse ici la parole, tandis que de sa main artiste il fait l'anatomie des membres.*

Ces vers de Barlaeus semblent écrits en présence de cette toile.

C'est au milieu des 4 anatomies antérieures, des 20 qui l'ont suivis, qu'éclate la signification de cette *composition*. Car c'est dans la composition que réside la supériorité de cette toile. Les autres éparpillent leur effet. Rembrandt concentre tout l'effet, tout l'intérêt dans un cercle restreint, où se trouvent les têtes et la poitrine du cadavre. Un seul coup-d'œil embrasse cette unité. Ce beau résultat il l'a obtenu en groupant étroitement tous ses personnages dans les ⅔ de sa toile et en laissant l'autre tiers vide. Le grand livre ouvert et les jambes du cadavre, couverts de pénombres, ne servent qu'à introduire l'œil du spectateur et à le conduire vers le noyau de la composition. Tout attire le regard vers ce côté: la perspective des lignes, la lumière, les figures refoulées dans ce coin. Imaginez des figures encore au côté droit du tableau, l'effet est perdu, et vous avez les compositions de Aertsen et de Miereveld.

Comme peinture, on constate un progrès énorme du *Siméon* à la *Leçon d'anatomie*. Il y a ici plus de facilité, plus d'ampleur; le peintre est plus sûr de faire ce qu'il veut. Sa force est tempérée; il n'atteint pas encore aux hardiesses que sa brosse aura plus tard, mais il est maître déjà.

La gilde des chirurgiens possédait un second tableau de van Rijn, que nous rencontrerons en 1656.

Parmi les chirurgiens qui assistent à la démonstration de Tulp, se trouve Matthijs Kalkoen, marqué du n°. 6 sur la toile. Rembrandt fit une autre fois les portraits de Kalkoen et de Tulp. Ce dernier (coll. Seillières) est en buste. Il a le chapeau et la barbe du tableau de *l'Anatomie*, et une belle collerette en dentelle; la peinture est fine, très-achevée, d'un ton frais et vigoureux. Le pendant est probablement sa femme; elle est coiffée en cheveux, parée de perles et de chaînes, le visage a le teint fleuri. Ces deux portraits sont datés 1634.

Celui de *Kalkoen* (coll. de Kat et Seillières) est de 1632, et le représente debout jusqu'aux genoux, presque de face. Il porte un habit de soie noire ouvragée, un manteau noir, une fraise rabattue, de grandes manchettes en dentelles. Le fond est vert olive. La main droite est ramenée vers la poitrine;

la gauche pend le long du corps et tient des gants. La tête est découverte; barbiche et moustaches rousses. La pose est aisée et digne. C'est la même manière de peindre que dans la *Leçon d'anatomie*: harmonie de tons noirs, bruns, gris et vert olive; le visage est d'une couleur fraîche et très-travaillé.

Un portrait d'homme, analogue de style, se trouvait dans la galerie Fesch. Le personnage, habillé également de noir, avec fraise et manchettes, pose aussi la main droite sur la poitrine; la gauche tient un billet ouvert sur lequel on lit: Martin Looten [1] 1632, et le monogramme. C'est, selon le peintre George, rédacteur du catalogue de la galerie Fesch, un portrait très-étudié, d'un bel empâtement et d'un pinceau si admirable par le fondu qu'il ne perd rien de sa hardiesse.

Un portrait, exactement dans le style et le faire des précédents, est celui d'un personnage célèbre dans l'œuvre de Rembrandt, le calligraphe *Coppenol*. Il porte le même monogramme et appartient sans aucun doute à cette période.

Il se trouve dans la galerie de Cassel. Un autre portrait de Coppenol fait partie de la collection Ashburton; le personnage y tient une feuille de papier.

Lieven Willemsz. van Coppenol, un peu plus âgé que Rembrandt [2], était un homme ou très-fêté par les artistes, ou très-enclin à multiplier ses images. Rembrandt dut le peindre trois fois, et il fit de lui deux eaux-fortes, la dernière en 1661. Leurs relations amicales n'ont donc pas été interrompues. Cornelis Visscher dessina et grava son portrait en 1658; Quellinus fit son buste en marbre et les poëtes composèrent à l'envi de beaux vers sur lui et sur sa plume ingénieuse. Il y en a de Six, de Vondel, de Westerbaan, Heijblocq, Vos, Huijgens et Brandt. Aujourd'hui ces vers nous paraissent un peu trop enflés.

« Des paons, dit Vondel en 1646, tirent le char de Junon,

---

[1] Le nom de Martin Looten est probablement celui du personnage. Il y avait à Amsterdam plusieurs personnes portant ce nom.

[2] Il naquit en 1598, et a demeuré dans la rue dite Haarlemmerdijk, près de l'écluse *De Eenhoornsluis*, dans une maison nommée *Le vieux Tobie*, d'après le bas-relief qui ornait sa façade.

l'aigle soutient Jupiter, Coppenol s'élève sur les plumes de l'oie.» — «Voici Coppenol, dit Vos, le phénix de toutes les plumes; mais qui veut connaître son esprit doit voir son écriture.»

Il n'y a pas trop lieu de s'étonner des honneurs rendus à Coppenol. La calligraphie était en ce temps comptée parmi les arts; par la forme elle était apparentée de près à la gravure, par son contenu à la littérature. C'est ainsi qu'il fut fêté par les artistes et les littérateurs. Et Coppenol excellait dans son art, il en a survécu des preuves; de plus il était un peu poëte, comme l'attestent deux vers dans l'album de Heijblocq; peut-être fut-il un homme d'influence ou d'esprit. [1]

Une des eaux-fortes, le *Petit Coppenol*, est probablement de cette année. L'écrivain est assis à sa table, devant un flambeau allumé, et vient de tracer un C sur une feuille de papier; derrière lui un jeune garçon. Sur le troisième état on remarque un tryptique cintré, représentant Jésus crucifié; ce même tryptique se trouve dans le portrait de Francen.

Coppenol avait trente-quatre ans lorsque Rembrandt fit son portrait, qui est à Cassel. Il le représenta assis dans un fauteuil, près d'une table chargée de quelques livres et d'un papier avec la signature RH. van Rijn. A chaque moment nous sommes saisis par la manière juste et frappante dont Rembrandt représente son sujet. Coppenol a les deux mains à la hauteur de la poitrine, l'une tient un canif, l'autre la plume qu'il va tailler. Interrompant sa besogne il lève la tête et vous regarde. Les mains sont supérieurement peintes; ce sont bien les mains adroites d'un artiste à la plume. Mais ce qui est surtout admirable, c'est que par ce geste l'homme est parfaitement caractérisé. On ne peut regarder le portrait sans remarquer de suite les mains; l'œil va des mains à la tête, de la tête aux mains, et dans cet ensemble est l'âme du personnage.

---

[1] J'ai trouvé un livre assez rare, le «Livre d'exemples d'écriture» de G. Carpentier, dont le titre nous apprend que les écritures furent gravées par Lieven Willem Coppenol, maître de langue française à Amsterdam en 1618. (*G. de Carpentier: Exemplaer-boeck inhoudende d'aldergebruykelijkste schriften In coper gesneden door Lievens Willem Coppenol, Francoyse schoolmeester tot Amsterdam*, 1618). C'est peut-être le père du Coppenol, ami de Rembrandt, puisque celui-ci se nomme Lieven Willemsz. (fils de Willem).

La tête est, comme celle de Kalkoen, d'une peinture claire et calme dans un jour égal.

Le *Coppenol* de l'Ermitage, de la même époque, présente exactement le même caractère comme personnage et comme facture. Le calligraphe y est assis à sa table; une main étendue sur sa feuille de papier; l'autre, un peu ballante, tient la plume prête; préoccupé de ce qu'il va écrire, il lève la tête et regarde hors du tableau. Cette pensée est supérieurement rendue.

Les beaux portraits de *Pellicorne* avec son fils, et de sa femme avec sa fille, qui se trouvent actuellement chez sir R. Wallace, sont encore des spécimens du même genre. Tous ces portraits, auxquels il faut ajouter *la Jeune Fille* à l'académie de Vienne, datée 1632, constituent un groupe distinct dans l'œuvre du maître: peinture claire, à jour égal, sans grands effets ou contrastes de clair-obscur, exécution finie et serrée. C'est l'expression parfaite de la nature, et du caractère des personnages.

Une légère différence se remarque dans un petit portrait, d'une gamme plus chaude et d'un clair-obscur plus accentué, celui de *Maurits Huijgens*, le secrétaire du conseil d'Etat, frère du poëte Constantin Huijgens.

La belle peinture d'un *Oriental debout*, la tête couverte d'un grand turban, qui fit partie de la galerie du roi des Pays-Bas Guillaume II, est aussi d'une autre nature. Ici ce n'est pas un portrait contemporain dans le costume du temps que Rembrandt avait à faire. C'est une peinture, une étude, un portrait de fantaisie. Aussi prend-il des libertés qu'il ne se permettait pas encore dans les portraits proprement dits. Tout est dans de chaudes pénombres, la tête seule et une partie de l'épaule recouverte d'un châle brodé, sont caressées par la lumière. Ainsi que la coloration, le costume cherche le pittoresque et le côté poétique. Le personnage est bien connu dans l'œuvre du peintre et de l'aquafortiste (tête orientale, etc.), c'est ce vieillard au nez recourbé, aux petites moustaches, qu'on retrouve aussi maintes fois dans les œuvres des disciples et imitateurs de Rembrandt.

Une foule de portraits encore, et d'études se rangent dans cette période, trop nombreux pour être placés tous sous la même année.

Quelques sujets datent de 1632, entre autres le *Jésus chez Nicodème*, qui porte cette date, *l'Enlèvement d'Europe*, *Moïse sauvé des eaux*, que je range aussi dans cette période; enfin *l'Enlèvement de Proserpine*.

Cette magnifique peinture m'a vivement frappé lorsque je la vis a Berlin en 1865. Depuis elle a été contestée — puis restituée au maître. On y va assez légèrement maintenant dans la critique. Pour ma part plus je vois, et plus je deviens circonspect dans le doute comme dans l'affirmation. J'ai souvenance de ce tableau comme d'une œuvre d'un coloris magnifique, d'une conception très-frappante, d'une imagination puissante, interpretées avec beaucoup de force.

Trois chevaux, brun foncé, vus presque de face, se plongent dans la profondeur des ombres du premier plan, entraînant un char romain orné d'un masque de tigre sculpté et d'ornements de cuivre jaune. Debout, dans un manteau rouge brodé d'or et de pierreries, Pluton dirige d'une main les coursiers au moyen d'une chaîne; de l'autre il enlace sa future épouse. Tandis que le premier plan et les arbres, remplissant jusqu'en haut la partie droite, sont enveloppés d'ombres, Proserpine se trouve encore dans la forte lumière. Son costume a des couleurs brillantes comme celles de pierres précieuses; robe grise, manteau jaunâtre, une chaîne d'or au cou et une fleur dans les cheveux. Elle se débat en désespérée et égratigne le visage de Pluton. Trois de ses compagnes se cramponnent à ses habits, mais elles sont renversées et entraînées. A l'extrémité éclairée de gauche, on aperçoit de l'eau et une végétation abondante de grandes feuilles et de fleurs, finement émaillées dans la pâte. Dans le lointain, un bout de ciel d'un bleu très-fort. Toute la couleur est harmonieuse et très-vigoureuse, la peinture finie et très-grasse dans la pâte.

L'œuvre fougueuse et pleine de mystère est digne du maître.

Rembrandt ne grava que quelques planches cette année. Il griffonna un petit *cavalier*, une *figure* dite *persane*, un *St. Jérôme*, le premier paysage — une *chaumière* — et le *marchand de mort-aux-rats*, pièce très-pittoresque, dans un genre où il se rencontre avec Adriaan van Ostade.

Ces eaux-fortes ne s'écartent pas encore essentiellement de la manière ordinaire. La pointe y a toutes les finesses, tout l'esprit et l'imprévu de cette sorte de gravure. Dans ses études de têtes et de bustes, il avait réussi, à la vérité, grâce à des allures plus libres dans son travail, à obtenir plus de couleur et d'effets de clair-obscur.

Mais il fit enfin une planche où l'eau-forte ne servait pas uniquement à tracer des contours spirituels et des hachures légères. Il lui fit exprimer des masses d'ombre plus grandes, des tons plus nourris et plus profonds. C'est le début de ses brillantes innovations dans ce genre. Un cuivre beaucoup plus grand qui ceux qu'il avait entamés jusqu'alors reçut cette belle composition: *la grande Résurrection de Lazare*. L'agencement, le dessin des figures ont un style qu'on rencontre dans plusieurs œuvres des premières années. Par la pose et le geste Jésus rappelle fortement le prêtre debout qui se trouve dans le *Siméon*.

Cette belle pièce est d'une conception grandiose. L'expression très-agitée des personnes, l'air calme et sublime de Jésus, le réveil de Lazare, la disposition merveilleuse de la lumiére au point saillant, en font une œuvre supérieure.

Ainsi que son *Siméon*, Rembrandt a beaucoup aimé ce sujet. Cette planche elle-même fut retouchée par lui à diverses reprises, tellement qu'on en a constaté onze états divers. Il fit plusieurs tableaux sur la même donnée, une autre eau-forte en 1642 et plusieurs esquisses dessinées.

Je range à cette même année le *Jésus porté au tombeau*, petite eau-forte légèrement gravée avec beaucoup de sentiment. Le corps et le visage de Jésus, étendu en raccourci sur un brancard, ressemblent d'une façon si frappante au cadavre de la *Leçon d'anatomie*, que je suis persuadé que le peintre avait dans l'esprit le même modéle. L'estampe est signée *Rembrant*, comme cela ne se rencontre qu'à cette époque et justement sur la *Leçon d'anatomie*.

XIII.

ŒUVRES DE 1633.

Une quantité d'ouvrages de Rembrandt portent la date de 1633. C'est dans la Bible qu'il prit plusieurs sujets. D'abord la *Susanne surprise par les vieillards*, de la collection Youssoupoff; têtes expressives, couleur claire, faire achevé et fondu, selon M. Waagen. Une autre peinture, très-célèbre dans l'œuvre du maître et qui figura au 17e siècle dans les collections de Six et de Hinloopen, à Amsterdam, c'est *la Nacelle de St. Pierre* (het Sint Pietersscheepje). La proue du petit vaisseau est soulevée par une vague énorme, qui est en lumière, ainsi que les hommes qui baissent la voile. Le reste est dans l'ombre ou dans la demi-teinte. Sur la poupe, plusieurs hommes, dont quelques uns éveillent Jésus; un autre, attaqué du mal de mer, se penche par dessus le bord en se soutenant le front.

Trois tableaux de dimensions plus restreintes, sont composés dans un genre qui semble le développement de celui du *Siméon*. Deux de ces peintures, cintrées comme le *Siméon*, ont été achetées à Rembrandt par le stadhouder des Pays-Bas, le prince Frédéric-Henri, savoir une *Elévation de la croix* et une *Descente de croix*. Ce sont probablement les premiers tableaux de cette série remarquable, laquelle a passé à la galerie de Dusseldorf, puis au musée de Munich. Le premier représente Jésus attaché à la croix; celle-ci est dressée par cinq hommes, parmi lesquels un soldat en armure. Un officier à cheval coiffé d'un turban et vêtu d'un costume oriental dirige l'action; quelques spectateurs entourent la croix. A gauche dans le fond les édifices de la ville, à droite les autres condamnés traînés au supplice. Le ciel est chargé de nuages et remplit la scène de ténèbres; le corps de Jésus est éclairé.

Le dessin est correct et soigné, l'exécution très-finie. Il n'y a que peu de couleurs, le ton général se composant de brun, de gris et de vert.

Dans l'autre tableau, la composition n'est pas moins frappante. La terre et le ciel sont couverts d'ombres; seuls la croix, le corps du crucifié et les hommes qui le descendent, sont inondés par une gerbe de quelques bandes lumineuses, pareille à un bout d'arc-en-ciel. Le corps est descendu par cinq ouvriers; au pied de la croix la famille désolée; à gauche un Juif en turban et robe fourrée, peut-être Joseph d'Arimathie. Au fond les édifices de Jérusalem. L'arrangement est entièrement semblable à celui de la grande eau-forte de cette année. Mêmes qualités de peinture que dans le précédent; d'un grand fini et très-travaillé dans la pâte, qui est émaillée et abondante.

Une plus grande sûreté et hardiesse de la main distingue ces tableaux du *Siméon*.

Souvent le peintre a pris plaisir à rendre par l'eau-forte une scène qu'il avait déjà peinte. Le *Bon Samaritain*, des collections Hertfort et Wallace, date certainement de la même année que l'eau-forte, qui reproduit exactement cette composition, à l'exception toutefois du chien qu'on ne trouve pas sur le tableau. Cette charmante petite peinture pleine d'effet et de vigueur, est d'un ton chaud et d'une touche finement empâtée.

Deux petits tableaux de genre, les *Philosophes en méditation* (au Louvre), datent de cette même année; peintures délicates et remplies de charme, de finesse et d'accessoires pittoresques. L'un des philosophes rappelle diverses études de vieillards. L'escalier tournant qui se trouve dans ces deux intérieurs, a été souvent répété par les disciples de Rembrandt.

Un autre petit *Philosophe étudiant* est celui du musée de Brunswick. L'homme est assis devant une table chargée de grands livres; pour tout entourage un rideau et le mur du fond; aucun accessoire pittoresque. Mais Rembrandt a exprimé à merveille, par l'attitude de l'homme plongé et perdu dans ses méditations, le recueillement et le silence d'une étude sérieuse.

Parmi les nombreux portraits de cette année, un tableau à figures de grandeur naturelle nous ramène vers la *Leçon d'anatomie;*

je veux parler de celui qui est connu sous le nom du *Constructeur de navires*. L'homme est assis dans son cabinet près d'une table placée devant la fenêtre; il est occupé à dessiner la coupe d'un vaisseau. Troublé dans cette occupation par l'entrée de sa femme, qui ouvre la porte et lui remet un billet, il se retourne, le compas ouvert en main, et son visage exprime légèrement la contrariété qu'il éprouve de voir interrompre brusquement le fil de son idée. Sa bonne figure à barbe et cheveux blancs, se ride un peu sur le front. La femme a un air débonnaire. Deux têtes admirables de vie et d'animation. Les gestes sont fixés au point juste. Par l'esprit de la conception, voila encore un sujet au lieu d'une pièce à portraits. Un jour simple et naturel éclaire le tableau, sans grands contrastes d'effet. Une harmonie superbe y règne. Il n'y a que peu de couleurs; seul le vert-bleu du tapis sur la table offre une belle variante dans le ton général.

Le *Portrait d'une dame* — au musée de Brunswick — nommée à tort *Madame Grotius*, est peint dans le même style, mais c'est un peu plus froid de couleur.

Un beau *Portrait d'un jeune homme*, à la galerie de Dresde, appartient à cette même manière finie. Enfin un superbe échantillon de ce style se voit encore dans le grand *Portrait d'homme*, vendu en 1865 avec la collection Pourtalès. Le personnage se lève subitement, s'appuyant de la main droite sur son fauteuil et avançant la gauche, comme s'il allait adresser la parole au spectateur. Il porte un élégant costume de soie noire ouvragée, avec aiguillettes d'argent à la taille, des manchettes et un col en guipure. Peinture serrée et très-finie, fort belle sous le rapport de l'expression et du geste.

Nous constatons un genre différent dans un *Buste de garçon*, de forme ovale, des collections van Brienen, puis J. de Rothschild. Le visage est d'une nuance de couleur qu'on retrouve dans le portrait de Saskia à Cassel; la touche et d'autres couleurs, comme le rouge de la veste et le vert du châle, sont les mêmes que dans ce portrait.

Il faut remarquer ici une autre manière, ainsi qu'un autre style dans quelques têtes, qui à mon avis doivent être rangées dans

les travaux de 1631 à 34. Ce sont ces bustes où le peintre s'est plu à étudier un effet spécial de clair-obscur. Dans ces études, la face est presque entièrement couverte d'ombres; il n'y a de clair qu'une petite partie de la joue, du nez et de l'épaule. Déjà vers 1630 nous remarquons une semblable manière d'éclairer dans quelques bustes peints et gravés. Le peintre continue l'étude de cet effet dans le buste de *Jeune homme* au musée de la Haye. Les eaux-fortes nos. 223, 215, 214, 216 en sont aussi des types. Van Vliet reproduit cette manière dans sa *tête d'officier*. Mais voici que le peintre poursuit ses essais dans quelques têtes, où il garde le même système d'ombre et de clair, mais où les ombres ne sont pas de couleur noire, mais brune, non pas opaques, mais transparentes, et peintes d'une manière vague et plus moelleuse (dommelig).

L'eau-forte, datée 1633, portrait de fantaisie de *Rembrandt*, dit à *l'écharpe*, nous offre ici un point certain de comparaison. Le visage est couvert d'ombres; le bas gauche de la mâchoire et le bout de l'oreille reçoivent seuls une lumière assez vive, tandis qu'un léger point lumineux se voit au bout du nez et au bas de la bouche. La lumière, venant de derrière, éclaire aussi le haut de l'épaule gauche.

J'ai trouvé au musée de Gotha un petit panneau, bien authentique, qui reproduit, mais en sens inverse, ce portrait de Rembrandt. Dans celui-ci il n'a pas de coiffure. La tête est découverte, et une petite collerette à bords frangés entoure le cou, au lieu de l'écharpe qu'on voit sur l'eau-forte. Mais la tête est la même, sans moustaches cependant, et entourée de cheveux également arrangés, ou dérangés si l'on veut. Le dos, la joue, le bout du nez sont éclairés de la même manière. Ce joli petit morceau est d'une touche légère et dans un ton brun fauve transparent.

A la galerie de Cassel se retrouve la même tête. Elle ressemble au peintre et reproduit aussi presque entièrement l'eau-forte de 1633. La tête est entourée d'une chevelure épaisse, qui tombe jusque sur le font. Elle se détache en vigueur sur le fond d'un gris verdâtre et n'est éclairée que sur la joue droite et sur l'épaule.

Plusieurs têtes, gravées par van Vliet, d'après Rembrandt, en 1631, 33 et 34, reproduisent exactement cette manière. Seulement la pointe de ce graveur a un peu exagéré le noir et n'a pas rendu la transparence qu'on remarque spécialement dans les deux études de Rembrandt que je viens de décrire.

Un passage curieux du Journal ou Mémorial [1] tenu par Johannes Uijtenbogaert, nous signale un portrait de ce célèbre théologien peint par Rembrandt. A la date du 13 Avril 1633 Uijtenbogaert (qui avait alors 73 ans) met cette note: «mon portrait peint par Rembrandt pour Abraham Anthoniszoon.»

Nous ignorons également qui était ce personnage et quel fut le sort du portrait.

Les portraits de Saskia trouveront une mention spéciale au chapitre XIV.

Rembrandt fit cette année de très-belles eaux-fortes. Il grava une des plus grandes planches de son œuvre, la *Descente de croix*. La composition nous est déjà connue par le tableau; elle ne varie que par quelques accessoires, et par la bande de lumière qui est plus grande.

Il grava deux fois ce sujet. La première gravure, cintrée ainsi que le tableau, fut manquée. Il fit donc une seconde planche, celle qui est carrée. Cette belle œuvre montre toute l'habileté du maître. Elle est gravée par tailles très-fines et très-fouillées.

L'estampe paraît avoir été mise dans le commerce par Rembrandt, peut-être à la demande de son neveu Hendrik Ulenburgh, dont elle porte l'adresse.

Sur un cuivre de moindre dimension, Rembrandt grava la scène du *Bon Samaritain;* reprenant trois à quatre fois sa planche pour y faire de légers changements, tels que dans la queue et le cou du cheval, le mur du perron, le foin, etc. Cette planche paraît avoir été également mise dans le commerce, car l'inscription *cum privil.* devait servir à assurer le droit de l'éditeur.

J'incline à penser que Rembrandt a emprunté cette compo-

---

[1] Publiée par M. J. Tideman, *De Stichting der Remonstr. Broederschap*, v. II. p. 194. Un portrait de Uijtenbogaert peint par Backer se trouve à l'église des Remontrants à Amsterdam.

sition à une estampe de Jan van den Velde, ainsi que semble le prouver une pièce curieuse, signée *J. v. d. Velde fecit, Cl. J. Visscher exc.* Je doute fort que les lettres V. R. dans la marge se rapportent à Van Rijn. Quoique entièrement dans le goût de Rembrandt, l'estampe rappelle encore plus Elsheimer, Goudt, Pieter Molijn et le groupe que j'ai décrit dans les précurseurs.

C'est un effet de nuit, comme ils l'affectionnaient. Elle est due à la pointe de van den Velde, et comme elle porte *fecit* au lieu de *sculpsit*, je lui en attribue aussi l'invention. La scène me paraît le prototype de celle de Rembrandt, avec son vieil édifice, son perron, où apparaît un valet, portant une torche, son escalier, au bas duquel le Samaritain paie l'hôte qui tient une chandelle, et avec son cheval et le serviteur qui enlève le blessé. Le fond diffère; il s'y trouve une porte cintrée, dont l'ouverture laisse voir un bout de ciel et la route. C'est la reproduction du petit tableau de la collection Wallace.

Un petit morceau, finement gravé, *la Fuite en Égypte*, rappelle un peu une composition pareille, peinte par Lastman, dont j'ai parlé dans la biographie de ce peintre.

Enfin Rembrandt prêta sa fine pointe pour illustrer *l'Éloge de la navigation*, poème très-peu poétique [1] de E. Herckmans, où toutes sortes d'histoires relatives à la navigation sont décrites; à commencer, cela s'entend, par l'arche de Noé. Le 3e livre traite entre autres des guerres de Germanicus; en tête se voit la jolie pièce de Rembrandt, connue sous le nom de *la Fortune contraire*, et en Hollande sous celui de *het scheepje van fortuin* ou *de wufte fortuin*, (la barque de la fortune, ou la fortune incertaine). On a proposé diverses explications de ce sujet. M. Ch. Blanc a cru y reconnaître la bataille d'Actium, la défaite d'Antoine et la clôture du temple de Janus.

En lisant attentivement ce troisième livre du poème de Herckmans, chose peu divertissante, j'y ai rencontré entre autres la description du voyage de St. Paul à Rome, et c'est là que se trouve l'explication de notre planche.

---

[1] N'en déplaise à Barlaeus qui a fait une ode louangeuse: In artem nauticam Eliae Herckmans.

Au fond, à gauche, se voit un temple à Jérusalem, entouré d'une foule dans laquelle se trouvent des prêtres; deux hommes s'efforcent d'en fermer les portes. Dans le XXIe chap. des Actes on lit comment le peuple « tira Paul hors du temple, dont on ferma aussitôt les portes. » Alors le capitaine s'enquérant de ce qui se passait, fit garrotter l'apôtre, — détails qu'on retrouve aussi sur la planche. Au premier plan de celle-ci, un cheval s'abat avec son écuyer, qui lève les yeux au ciel. On ne peut s'y méprendre, c'est Paul. Dans le XXVIe chap. suit le récit de Paul à Agrippa, concernant son aventure sur le chemin de Damas.

Rembrandt, suivant ici l'antique façon de représenter plusieurs moments d'une histoire, ajoute à ces trois scènes une quatrième, qui occupe la partie droite. On y voit une barque faisant voile, une figure féminine debout près du mât et sur la proue un des hommes de l'équipage buvant dans un pot. Tous ces détails, inexpliqués jusqu'ici, se retrouvent au XXVIIe chap. des Actes. Dans le trajet vers Rome Paul dit à l'équipage : « Je vous exhorte à avoir bon courage ; — car en cette même nuit un ange du Dieu à qui je suis et que je sers, s'est présenté à moi. — Alors ayant pris courage, ils commencèrent à prendre de la nourriture. »

Cet ange, cet homme qui prend de la nourriture, se retrouvent encore sur notre planche.

Voilà donc le sens de cette estampe, dont la gravure est très-spirituelle au second plan et dans le fond.

Ici se fait encore remarquer la parfaite connaissance qu'avait Rembrandt du texte de la Bible. Il trouva son motif dans les vers de Herckmans, mais en homme accoutumé à se pénétrer de son sujet, il ne s'en tint pas là, et prit le récit original. De là ces divers détails qu'il emprunta aux Actes, mais qui ne sont pas dans le récit du poète.

Les autres eaux-fortes de l'année 1633 sont un portrait de la mère de l'artiste et un portrait de Sylvius.

Quelques portraits du peintre doivent être classés sous cette année, entre autres la belle eau-forte bien connue de *Rembrandt à l'oiseau de proie.*

XIV.

SASKIA VAN ULENBURGH.

Dans la vie de Rembrandt comme dans ses œuvres, le fond est souvent couvert d'ombres, les accessoires enveloppés de demi-teintes et les personnages apparaissent, frappés d'une lumière subite. Vers la fin de 1633 une figure lumineuse apparaît tout-à-coup: une jolie femme, au teint frais, à la bouche souriante, aux yeux vifs, aux cheveux abondants. Dans l'œuvre du maître elle se montre tantôt jeune fille au rire mutin et agaçant, tantôt parée en reine des fées avec tout le luxe de costumes et de pierreries, que la fantaisie d'un artiste a su imaginer; ici, assise sur les genoux de son heureux mari; là, près de la table où celui-ci dessine; ailleurs, avec tout le décorum d'une dame du monde.

Prenant des rôles divers, elle s'appelle la reine Artémise, ou Bathséba, la mariée juive ou la fiancée de Samson. Cette belle sorcière qui a évoqué de si brillantes apparitions de l'art, qui pendant quelques années a éclairé et échauffé l'âme et le foyer du peintre, c'est [Saske ou] Saskia van Ulenburgh, la première femme de Rembrandt. Resplendissante dans la lumière fantastique du peintre, elle attire vivement le regard, comme un point lumineux dans la vie de l'artiste.

De quelle manière la jeune Frisonne, issue d'une famille très-distinguée et fortunée, se trouva-t-elle l'épouse d'un peintre de famille bourgeoise, ni beau, ni homme du monde?

A Leeuwarden, la capitale de la Frise, demeurait Rombertus Ulenburgh, jurisconsulte, jusqu'en 1596 conseiller et bourgmestre de sa ville, plusieurs fois chargé par ses concitoyens de missions politiques. Dans une de ces missions, en 1584, il fut envoyé

au prince Guillaume le Taciturne. Il manda aux magistrats de sa ville, sa réception par le prince, l'affabilité de ce dernier, qui l'avait retenu à dîner avec quelques grands personnages et comment le prince, s'étant levé de table, avait été assassiné, en descendant l'escalier, par un « Bourgoingnon. »

Dans les dernières années de sa vie il devint membre de la cour de Frise. De sa femme, Sjukje Osinga, il avait eu trois fils et six filles. [1] Rombertus mourut en 1624; sa femme l'avait précédé en 1619. Leurs enfants furent bientôt établis et mariés. Les deux fils, Rombertus et Ulricus, étaient dans le barreau; Idsert dans l'armée; quatre filles épousèrent Johannes Maccovius [2] (Makowski), professeur à Franeker, Gerrit van Loo, secrétaire de la commune het Bildt, en Frise, le commissaire François Copal et Doede Ockama. Une cinquième, Hendrikje, donna sa main en 1622 à un homme de talent, le peintre Wijbrand de Geest. [3]

Ce de Geest était un bel-esprit dans le genre de son temps; on le disait « doué des grâces de Pallas et d'Apelles »; il voyagea par l'Europe, resta quelque temps à Rome, où la bande le surnomma l'Aigle frison, et retourna à Leeuwarden, l'esprit mûri par l'étude. Il y acquit une grande renommée comme portraitiste, et devint riche et estimé. Le musée de Stuttgart conserve un grand tableau de lui, contenant plusieurs figures. Tandis que les portraits de de Geest qui se trouvent en Frise ont été pris souvent pour des Rembrandt, cette peinture du musée de Stuttgart présente des qualités différentes. C'est

---

[1] Quant à la famille Ulenburgh, les détails authentiques se trouvent dans la brochure de M. W. Eekhoff, archiviste de Leeuwarden, *La femme de Rembrandt*, 1862.

[2] C. van Dalen Jr. a gravé le portrait d'un Maccovius d'après la peinture de J. Pandelius; l'estampe porte l'adresse de J. Arcerius et J. Alberti, in 4°. En bas sont des vers latins par Joh. Crispinus O. Moravus. La bordure ovale porte: Johannes Maccovius ss. theol doctor et professor per annos XXVIII in ac. Franeq. natus Lobsenicae A°. MDLXXXVIII Denat. Franequerae A°. MDCXLIV. C'est un petit buste en $\frac{3}{4}$; il porte une petite calotte, des moustaches et une collerette tuyautée. Sa figure est d'une laideur remarquable augmentée par la perte de l'oeil droit dont les paupières sont ouvertes. Ce beau-frère de Rembrandt était un véhément calviniste (« harde calvinist »); accusé d'hérésie vers 1618 par les Etats de la Frise, il fut acquitté avec avertissement de ne plus aigrir les sentiments d'autrui.

[3] M. W. Eekhoff a le premier fait connaître cette particularité intéressante.

une peinture claire, nettement exécutée, un peu dans le genre de Moreelse et de Miereveld, avec quelques traits qui rappellent Frans Hals. Ce beau tableau de famille, trois enfants, leurs parents et la grand-mère, bien dessiné et composé, peint à merveille, place de Geest au premier rang des portraitistes hollandais. Il est signé A° 1621 — puis l'âge des divers personnages — *Wijbrandus de Geest faciebat Leouerdae.* Les armes d'un des deux écussons peints sur le tableau sont celles de la famille Finia, ce qui correspond avec les initiales F. 60 de la dame âgée; le second écusson, contient aussi les armes d'une famille frisonne dont le nom n'a pas encore été trouvé. [1]

Si la famille Ulenburgh a pu avoir des préjugés contre la profession d'artiste, un homme comme Wijbrand de Geest était bien propre à écarter ceux qui auraient pu surgir quand le peintre van Rijn se présenta.

Seule la jeune Saskia, qui à la mort de son père n'était âgée que de douze ans, n'avait point de chez soi, mais il est probable qu'elle aura été recueillie chez l'une de ses sœurs. [2] Un des frères du vieux Rombertus, nommé Pieter Ulenburgh, avait une fille Aaltje, qui devint l'épouse de Jan Cornelis Sylvius, vers 1609 ministre dans quelque village de la Frise, et appelé en 1610 à Amsterdam.

Là se rendit encore un autre Ulenburgh, Hendrik, fils d'un autre frère de Rombertus; il y fonda avec succès un commerce d'objets d'art [3], qui passa à son fils Gérard. Un troisième Ulenburgh, nommé Rombertus, qui s'était aussi établi à Amsterdam, cultivait la peinture de portraits et d'histoire [4]. Plusieurs membres de cette famille avaient donc des relations dans le monde artistique et intellectuel.

---

[1] Renseignements que je dois à la bienveillance de M. J. B. Rietstap.

[2] Saskia avait une tante, du même nom, veuve du député Keimpe Wiarda; celle-ci, qui donna son nom à sa nièce, lui a peut-être aussi offert un asile. Comme elle habitait une maison de campagne à Garijp, c'est peut-être de là que provient l'erreur qui fait Saskia originaire du village Rarijp.

[3] Hendrik Ulenburgh reçut en 1657 *f* 630 pour avoir nettoyé et verni les tableaux à l'hôtel de ville d'Amsterdam (Kroon, *Stadhuis v. Amst.* p. 74).

[4] Hoet, cat. I, mentionne deux (ou une même) peintures de R. Ulenburgh: *l'histoire d'Atalia*, grisaille, *f* 7.6, et la *mort d'Atalia*. *f* 15.

Soit par le peintre Wijbrand de Geest, soit par le peintre Rombertus Ulenburgh ou le marchand Hendrik Ulenburgh, Rembrandt trouva un accès facile dans la famille. Il n'y a pas lieu de s'étonner qu'ils aient connu dès l'abord Rembrandt. Quoiqu'il n'eût que 26 ans, le peintre du *Siméon*, de la *Leçon d'anatomie*, d'une vingtaine de superbes portraits, jouissait déjà d'une grande renommée. Ordinairement ses eaux-fortes n'étaient pas dans le commerce, mais la grande planche, la *Descente de croix*, paraît avoir attiré l'attention de l'éditeur Hendrik Ulenburgh, qui la publia avec son adresse. Chez Hendrik, chez Wijbrand, Rembrandt a sans doute rencontré la jeune Saskia, qui, orpheline, passait ses jours chez divers membres de sa famille, et qui paraît avoir été accueillie surtout chez son neveu Sylvius. Bientôt l'intimité du peintre et du ministre se fit jour; le beau portrait de Sylvius en résulta, et en cette même année les deux portraits peints de Saskia. Le portrait de Sylvius est une belle planche. Le vieux prédicateur est assis devant ses livres, sur l'un desquels ses mains reposent. Il a levé la tête et médite sa lecture. Le visage est plein de vie et d'expression. Rembrandt offrit au ministre quatre épreuves de sa planche et sur l'une d'elles il écrivit de sa main:

Aan Jan Cornelis Sylvius dese vier printen [1].

La famille, nous l'avons vu, était disposée à bien recevoir un artiste. Saskia était jeune, elle se sentit sans doute attirée par le talent extraordinaire de Rembrandt, et lui donna certainement son cœur [2]. Dans les derniers mois de 1633 Saskia résidait à Franeker, apparemment chez sa sœur Antje, mariée au professeur de théologie Maccovius [3]. Peut-être assista-t-elle sa sœur dans sa maladie, et à sa mort, survenue en novembre, dirigea-t-elle le ménage de son beau-frère. Ensuite elle se rendit dans l'été de 1634 à Anna-kerk ou Anna-parochie, une des trois paroisses du Bildt, chez sa sœur Hiskia, mariée

[1] Ces quatre estampes à Jan Cornelis Sylvius. — Cette pièce s'est retrouvée dans la collection de Mad. van Lennep en 1860. Cette dame descendait de J. C. Sylvius. Eekhoff, p. 38 et 39.

[2] Ses sentiments envers son époux se révèlent indubitablement dans son testament.

[3] Cela résulte du Registre des mariages.

à Gerrit van Loo, secrétaire de ce bailliage. Rembrandt s'en fut à Leiden, pour chercher le consentement de sa mère, son père étant décédé.

Le 10 juin 1634 il fut noté dans le registre extraordinaire des mariages à Amsterdam, que «Rembrandt Harmens van Rijn, de Leiden, âgé de 26 ans, demeurant dans la Breedstraat, dont la mère consentira, comparut devant commissaires, ainsi que Saskia van Vuijlenburgh, de Leeuwarden, demeurant au Bil(dt) à St. Annenkerck, pour laquelle a comparu Jan Cornelis (Sylvius), prédicateur, comme cousin de ladite Saskia, se proposant de fournir l'inscription légale de ladite Saskia, avant la troisième publication.» L'acte est signé: *Rembrandt Harmensz. van Rijn*, et porte en marge: «le consentement de la mère a été apporté, par acte de notaire [1].»

Rembrandt se rendit en Frise au mois de juin et rejoignit sa fiancée à Sint Anna-parochie chez les van Loo. Le mariage fut contracté dans la maison communale et consacré dans l'église paroissiale du Bildt par le ministre Rodolphus Hermanni Luinga [2].

Le jeune ménage s'établit à Amsterdam dans la maison que Rembrandt avait louée dans la Breedstraat, grande rue spacieuse, construite lors du dernier agrandissement de la ville, et où Lastman avait aussi acheté une maison en 1631 [3].

---

[1] En effet le 14 juin 1634 sa mère avait passé à Leiden et par devant notaire un acte, par lequel elle déclarait consentir de plein gré au mariage du «respectable seigneur» Rembrandt Harmansz. van Rijn, peintre, son fils, disant qu'il lui etait très-agréable que les commissaires consentissent à se passer de quelques formalités à l'égard de la publication des bans. Archives de Leiden; protocole du notaire A. Paedts, A°. 1634, p. 113.

[2] Le registre du bailliage le Bildt porte: 22 Juin 1634, sont confirmés en mariage Rembrandt Hermens van Rhijn, demeurant à Amsterdam, et Saskia van Ulenborgh, ayant maintenant domicile à Franeker. La même déclaration se trouve dans le Kerkboek (livre de l'église) de St. Anna-parochie.

[3] On trouve les pièces authentiques concernant le mariage et la famille Ulenburgh dans les ouvrages connus de MM. Eekhoff, Scheltema et Elsevier.

XV.

SASKIA DANS L'ŒUVRE DE REMBRANDT.

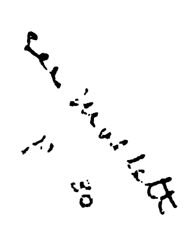
Dans les œuvres des peintres et des poètes, une place est toujours réservée à la femme qui les charma.

Béatrice est inséparable de Dante, Mona Lisa de Léonard, Vittoria Colonna de Michel Ange.

C'est ainsi que Saskia fait époque dans la vie et l'œuvre de notre artiste.

Par elle, il se vit admettre dans une famille distinguée dont les membres illustraient la magistrature, la science, la littérature et les arts. Par elle il acquit une fortune considérable. C'est elle qui lui créa les joies du foyer domestique. Mais c'est elle aussi qui resplendit dans son œuvre, qui donna la vie à une quantité de portraits, et fournit le modèle pour plusieurs compositions. Ces images sont des portraits tantôt réels, tantôt plus ou moins entourés d'un nimbe de fantaisie.

En feuilletant au musée de Berlin un carton avec des dessins apocryphes, je tombai sur un magnifique dessin à la mine de plomb sur vélin. C'était un portrait de Saskia. La jolie tête, vue de face, avec une expression aimable et enjouée, est couverte d'un grand chapeau, dont le bord jette une ombre légère sur le front. La jeune femme est assise, appuyée sur le bras gauche, une fleur à la main; le bras droit soutient la tête, les doigts légèrement posés contre la tempe et le front.



C'est dessiné d'un trait délicat et sûr, avec beaucoup de charme.

Elle ressemble fort à une figure de l'eau-forte n°. 250, datant de 1634—39.

Dans ce croquis Rembrandt a gravé trois têtes de femmes. Celle qui se trouve en haut est un buste de Saskia, de face, les doigts de la main gauche appuyés contre la tête.

L'extrême délicatesse, le charme de ces figures, prouvent assez combien il est faux de soutenir que le dessin de Rembrandt manquait toujours de noblesse.

Notre dessin, qui ressemble parfaitement à la figure de l'eau-forte, porte dans la grande marge en bas, une inscription de la main du peintre, inscription remarquable, mais qui contient une énigme:

dit is naer myn huysvrouw geconterfeit do sy 21 jaer oud was den derden dach als wy getroudt waeren de 8e junyus 1633.	ceci est le portrait de ma femme, fait lorsqu'elle avait 21 ans, le troisième jour que nous étions mariés. le 8 juin 1633.

L'âge de Saskia est juste, puisque née en 1612, elle devait avoir 21 ans en 1633. Mais la date du mariage ne correspond pas avec celle qui est relatée dans les actes officiels. Une seule explication se présente: Rembrandt retrouvant après quelque temps cette feuille, y aura tracé ces mots pour conserver le souvenir du fait, mais s'est trompé de date. Les mots «lorsqu'elle avait 21 ans» et «le 3e jour que nous étions mariés» se rapportent visiblement à un passé déjà lointain.

Voici donc, avec l'eau-forte datée 1636, où Rembrandt a fait son portrait avec Saskia vis-à-vis de lui, le type authentique de sa femme. Maintenant nous allons procéder chronologiquement.

En 1632 il avait peint une jeune femme, de face, coiffée en cheveux, qui ressemble beaucoup à Saskia. Si c'est vraiment son portrait, ce tableau, qui se trouve au musée de Stockholm, serait le premier en date.

Dans un portrait de jeune femme de la galerie Fesch, daté 1633, et dans un autre, gravé par Read sous le titre *The dutch lady*, daté 1632, on retrouve des analogies qui font penser aussi à la femme du peintre.

Mais voici un portrait dont la ressemblance ne laisse aucun doute. C'est le portrait du musée de Dresde, daté 1633.

La tête légèrement inclinée, encadrée de longs cheveux châtains descendant jusqu'aux épaules, porte le bonnet dit mezzetin, couleur rouge cerise, garni d'une plume blanche et d'une chaîne d'or. Saskia porte des perles au cou et aux oreilles. Sa robe de damas bleuclair, à lacets et à aigrettes d'or, laisse à découvert le cou et un fichu en gaze blanc. La main droite, couverte d'un gant chamois, est levée à la hauteur de la poitrine. La face est éclairée d'en haut; la lumière tombe sur le bord du bonnet et illumine la partie inférieure du visage, le cou et le buste. Le front est dans l'ombre projetée par le bord du chapeau. Jeune fille animée et pleine de vie, elle incline sa face mutine et riante vers le spectateur. Les lèvres, un peu entr'ouvertes, laissent apercevoir les dents. Les joues se gonflent par un sourire et les yeux sont clignés. L'expression néanmoins ne me plaît pas beaucoup. Le rire ne fait pas un effet agréable. Chose singulière! Rembrandt qui a exprimé à merveille des sentiments si divers, n'a pas réussi à mon avis à bien peindre le rire. Lui-même, dans le superbe tableau où il tient Saskia sur son genou, ne fait qu'une grimace pénible à voir, quand on le regarde longtemps.

C'est vers 1633 que Rembrandt me semble avoir peint le grand portrait qui est à la galerie de Cassel, et qui représente sa femme ou sa fiancée. Debout, en profil de gauche, elle est vue jusqu'aux genoux. Elle porte une robe dont le corsage est de velours rouge foncé, tandis que la manche est d'un vert indécis. La robe est découpée carrément sur le sein, couvert jusqu'à la gorge par une chemisette soigneusement fermée. Cette chemisette ouvragée et à plis fins, ainsi que la manche du bras gauche, ont des tons verdâtres mélangés de gris, de violet et d'or. Ces tons ont l'air de poussière de pierres fines. Un manteau à bords fourrés pend de l'épaule droite et est retenu par le bras; la main sort un peu de l'ombre, qui la cache presqu'entièrement, et tient une fleur. Le bras gauche est légèrement avancé pour soutenir le manteau. La jeune dame est couverte d'une profusion de pierres fines et de perles. A l'oreille un pendant d'or avec perle, sur les cheveux deux rangs de perles, au cou une chaîne avec grosse perle en pendeloque; sur le sein une forte chaîne d'or avec pierres fines enchâssées; enfin aux poignets de doubles rangs de perles.

Une toque de velours amarante, de forme plate et à crevés sur les bords, surmontée d'une plume blanche avec une agrafe enrichie d'une pierre précieuse, lui couvre la tête. Les cheveux, d'un brun qui tire un peu sur le roux, sont refoulés en arrière.

La figure se dessine contre le fond brun foncé, avec un profil délicat, un nez fin, une bouche fermée et un peu pincée. Le visage est entièrement en clair, presque sans ombres et d'une couleur très-vive et très-fraîche. Le corps est enveloppé de pénombres. Ce portrait est achevé avec un soin extrême et d'une exécution serrée; la touche est précise et n'a pas cette morbidesse, ce vague qui la distinguera plus tard. Le costume, bien que d'un arrangement pittoresque, n'a rien de désordonné.

Peinture remarquable, forte, magistrale même sous divers rapports, elle n'exerce pas le charme irrésistible, la fascination d'autres portraits du maître. Pour moi, je préfère la Saskia d'Anvers et celle de Dresde (de 1641). Je pense que ce portrait fut destiné à Saskia elle-même ou à sa famille [1]. On dirait que le peintre l'a fait pour des personnes aimant plus le soigné que le caractère artistique, lequel leur devait paraître un peu rude et brusque. En comparant ce portrait aux autres *Saskia*, on y remarque un air de retenue, et quelque chose dans le visage qui indique plus la jeune fille que la femme mariée.

Dans l'œuvre gravé nous rencontrons encore souvent la femme du peintre.

J'ai déjà parlé du portrait où elle s'appuie sur le bras, et qui ressemble au délicieux dessin de Berlin.

Dans une charmante petite eau-forte, datée 1636, Rembrandt a tracé une image de sa vie domestique: lui, dessinant, la belle toque sur la tête, le crayon à la main, Saskia assise vis-à-vis de lui à la même table.

Voici une autre estampe finement gravée en 1634, nommée la

---

[1] Une estampe de Dthier, d'après ce portrait, porte la remarque, que le tableau, qui se trouvait dans le cabinet de Mad. de Reuver (aujourd'hui à la galerie de Cassel) venait « *de la famille du peintre.* »

A la vente Jan Six, 1702, on trouve un portrait de la femme de Rembrandt, « krachtig en heerlijk uitgevoerd. » C'est le même qui passa à Willem Six, chez qui il fut acheté par M. de Reuver. La généalogie du tableau se trace ainsi complètement.

Femme en cheveux. C'est Saskia, vue un peu plus que de profil, coiffée en cheveux avec trois rangs de perles, un collier, une collerette en dentelle ouverte par devant, et des manches bouillonnées. Elle a beaucoup d'embonpoint. Le visage rappelle le portrait de Cassel. Hollar a copié cette pièce en sens inverse; elle porte l'inscription: *Reinbrand inv. Amstelodami*, et, *W. Hollar fec.* 1635 [1].

De 1639 nous avons la délicieuse feuille d'étude avec six têtes, dont celle du milieu est un des types les plus aimables de Saskia. Elle a les cheveux longs, coiffés en perles et un voile derrière la tête. Cette jolie tête ressemble surtout au tableau où Rembrandt s'est peint avec sa femme sur son genou, et au superbe portrait de 1641, tous les deux à Dresde.

Dans ces deux peintures, Saskia a la même tête fine, un visage ovale, de beaux yeux bleus, une jolie bouche fraîche et souriante. Elle est rayonnante de bonheur et de santé, et le peintre lui a prodigué les beaux costumes, les joyaux en profusion et toute la magie de sa palette. Nous retrouverons ces tableaux en leur lieu.

Il y a encore plusieurs portraits, dits *la Femme de Rembrandt en fiancée juive*, la *Juive*, etc. et qui en effet ont une grande ressemblance avec elle. J'en ai consigné les détails dans la liste des œuvres de Rembrandt, où je les ai classés entre 1636 et 1641.

On voit de quel luxe de princesse ou de fée le peintre sut orner l'image de sa femme. Saskia était encore dans la fleur de la jeunesse et de la santé. Il nous reste à mentionner un portrait d'une nature différente; c'est la *Saskia* d'Anvers. Ce portrait reproduit, mais avec des variations, celui de Cassel. La tournure, le costume sont à peu près pareils, mais l'expression diffère entièrement. C'est apparemment une image de Saskia dans la dernière période de sa vie, image enveloppée de sérieux et de mystère. Nous admirerons en son temps cette œuvre superbe.

---

[1] Dans son petit recueil intitulé: **Reisbuchlein von allerlei Gesichten und etlichen fremden Trachten für die anfangende Jugendt sich darinnen zie üben. Gradiert zu Cöllen durch Wentzeslaum Hollar v° Prag, Anno 1636. Abraham Hogenberg excudit.**

Outre ces portraits, où le maître tantôt se rapprochait de son modèle, tantôt se laissait transporter par la fantaisie, il y a plusieurs compositions où il s'inspira de la figure de sa femme.

Rembrandt s'occupa pendant quelque temps de certains sujets pour lesquels il fit des études de femmes. L'une d'elles, de 1634, est l'étude à l'eau-forte, nommée *la Grande mariée juive*. Cette femme, c'est évidemment Saskia qui en a fourni le modèle. Assise dans son fauteuil, elle est couverte d'un peignoir par-dessus sa robe. De longs cheveux lui pendent autour de la tête et descendent à grands flots sur ses épaules; ils sont retenus au front par un collier de perles, ainsi que cela se voit dans plusieurs autres portraits de Saskia. Elle tient à la main un rouleau, et auprès d'elle est une table couverte de papiers. Rembrandt a gravé ce portrait avec beaucoup de soin et en divers états, achevant d'abord le buste seul, puis tirant d'autres épreuves à mesure qu'il avait plus travaillé l'architecture du fond, le peignoir, les mains, et couvrant en dernier lieu celles-ci de tailles légères. Nous devons à M. Blanc de savoir qu'il existe chez M. Donnadieu à Londres, une peinture de cette même composition, qui a été aussi gravée à la maniere noire par Haid. Mais dans ce tableau, la femme est accompagnée d'une vieille; on y remarque de plus un miroir et une cassette à bijoux sur une table couverte d'un riche tapis. Il s'agit donc d'une femme à sa toilette. Mais quelle est cette femme? Smith la nomme *Bathséba, recevant le message de David*. Cherchons encore. Il existe une composition de 1634, qui offre quelque analogie avec celle-ci. Elle se trouve au musée de Madrid et j'emprunte les détails qui suivent à la description de M. Clément de Ris. C'est une femme assise, « ruisselante de santé et de vie, » somptueusement vêtue d'un costume pseudo-oriental, à laquelle une servante, qui se trouve un peu plus bas, apporte à boire dans une coupe richement ciselée. Au fond et dans l'ombre, une vieille femme. Les figures sont coupées à mi-corps; la jeune *Artémise*, ainsi on la nomme, occupe la droite de la toile. « Je n'essayerai pas, dit M. de Ris, de rendre l'effet magique de la lumière, se détachant sur un fond sombre et transparent, l'éblouissant costume de la jeune femme, la puissance et la chaleur de cette couleur, qui a fait

croire à quelques-uns que Rembrandt préparait ses toiles avec une feuille d'or. » L'exécution lui paraît plus serrée, moins libre que dans les œuvres postérieures [1]. C'est comme dans le portrait de Cassel. M. Clément de Ris pense à Saskia, et en effet je ne doute pas que ce soit elle. Elle a aussi de longs cheveux flottant sur les épaules, la bande de perles qui ceint la tête, la robe découpée, enfin tout ce qui distingue *la Grande mariée juive* et la belle reine de *la Fête de Samson*. Car, la *Mariée juive*, la *Bathséba*, l'*Artémise* se retrouvent toutes dans le tableau du Musée de Dresde, intitulé *la Fête d'Assuérus*, mais qui représente *le Festin de Samson*. C'est toujours la même belle femme, resplendissante de vie, de luxe et de lumière, aux longs flots de cheveux, couronnés de bijoux. Dans ce tableau, qu'on retrouvera à l'année 1638, elle est assise au milieu de la table, entourée de convives. Ces trois tableaux se rapportent donc évidemment plus ou moins à l'eau-forte *la Grande mariée juive*, et il est remarquable, que la tradition, ainsi qu'il arrive souvent, tout en s'égarant ait *conservé néanmoins* un fond de vérité. Car la *Mariée juive*, c'est évidemment la fiancée ou la femme de Samson.

En 1638 nous trouvons une autre eau-forte, la *Petite mariée juive*; cela rappelle encore un peu Saskia avec sa belle chevelure et le cordon de perles. A côté d'elle on voit une roue dentelée, l'attribut de Sainte Catherine. Rembrandt aurait-il pensé à faire un tableau imprunté à l'histoire des Saints?

Dans une composition de *Vertumne et Pomone*, les traits, les ornements, la coiffure frisottante font encore reconnaître Saskia dans la Pomone.

---

[1] Selon M. Waagen, Artémise est vue presque de face; au premier plan une servante lui présente le vase avec les cendres de Mausole. Elle est vue en pleine lumière, d'un ton légèrement doré, clair et très-achevé, les mains d'une grande finesse; l'œuvre daterait selon lui de 1633; cependant l'année 1634 paraît bien authentique.

XVI.

ÉLÈVES VERS 1632: BOL, FLINCK, BACKER, DE WETH, DE POORTER.

Le talent supérieur de Rembrandt était déjà généralement reconnu. Étonnant et charmant à la fois par le clair-obscur poétique, par la nouveauté des vues, par la vigueur et la finesse de l'exécution, ses portraits, ses tableaux, ses eaux-fortes se succédaient avec une vitesse prodigieuse et acquéraient à leur auteur l'autorité d'un maître. Pour plaire il fallait alors travailler dans le genre de Rembrandt; c'est Houbraken qui l'assure, non sans ironie. Rembrandt entraîna ses confrères et attira les élèves. Gerard Dou, dans la composition et dans le choix des costumes, dans le faire minutieux de la première manière, Salomon Koninck, Lievens, van Vliet continuaient à peindre dans le même esprit, et suivaient religieusement son système, ses costumes, ses types. Parfois ils avaient les mêmes modèles, comme l'atteste le *Vieillard* de Koninck, que possédait M. Suermondt, et qui, comme Bürger l'a remarqué, reproduit la figure que Rembrandt a gravée trois fois en 1635 (têtes orientales).

Vers ce temps plusieurs nouveaux disciples fréquentaient l'atelier de Rembrandt.

Ferdinant Bol, né à Dordrecht vers 1611, demeura à Amsterdam dès son enfance. Rembrandt est le seul qui soit nommé comme son maître. Si nous admettons qu'il le fréquenta dans sa 19e année, c'est vers 1630 qu'il doit être venu dans son atelier. Ses premières œuvres reflètent fortement le type rembranesque des premiers temps. Bol était lié d'amitié avec Rembrandt; il fit son portrait et celui de Saskia. Le beau portrait

qui se trouve au musée de Bruxelles, la représente dans la toilette que nous lui connaissons, robe rouge, chemisette plissée, voile noir à franges d'or; les cheveux, le cou, les bras ornés de chaînes et de perles.

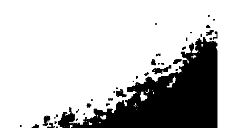
Comme son maître, Bol mania la pointe du graveur avec un talent très-remarquable. Dans son œuvre on distingue une *Femme à la fenêtre*; elle s'appuie du bras gauche sur l'embrasure et avance la droite qui tient une poire. Cette superbe eau-forte est datée 1651. L'idée est de Rembrandt, qui l'exécuta à diverses reprises, et elle se retrouve chez plusieurs de ses élèves, Dou, Ph. Koninck, Victor, Maes, etc.

La plus belle pièce de l'œuvre gravé de Bol, est une *Sainte Famille*, dans le goût de Rembrandt, et qui ne le cède pas en beauté aux morceaux de ce maître. J'ai rencontré, dans le musée de Darmstadt, une esquisse peinte par Bol, représentant le même sujet.

Jacob Backer et Govaert Flinck, après leur apprentissage chez Lambert Jacobs à Leeuwarde, sont entrés ensemble dans l'atelier de Rembrandt; apparemment vers 1632 à 34, car le premier est né en 1609, et Flinck en 1615. Sandrart, qui était à Amsterdam vers 1637, assure que Flinck demeurait alors chez Hendrik Ulenburgh. Des relations amicales ont existé entre lui et son maître; en 1637 Flinck fit son portrait.

Flinck, plus jeune que Backer, sera resté plus longtemps chez Rembrandt. Son tableau, la *Bénédiction d'Isaäc*, est daté 1638, et on en a conclu à tort qu'il l'exécuta dans l'atelier de van Rijn en concours avec d'autres disciples. Il est vrai que Bol a fait un tableau identique; mais Lievens (mus. de Berlin) et Eeckhout ont également traité ce sujet, ce qui me porte à croire qu'il n'y a pas eu de concours, puisque Lievens, Bol, Eeckhout et Flinck n'étaient pas à la même époque chez van Rijn. Même Aart de Gelder, qui est venu beaucoup plus tard, a peint la même scène [1]. Rembrandt donnait donc successivement à ses disciples le même sujet à peindre. Le fait se répète pour d'autres compositions: *la Femme à la fenêtre* a été peinte par Bol, Ph. Koninck,

[1] Hoet I, p. 606. Terwesten p. 686.



Victor et Maes; les *Tobie* par presque tous les élèves de Rembrandt; *le Philosophe étudiant* a été traité identiquement par Bol (musée de Berlin) et Ph. Koninck (musée de Brunswick); enfin *Mathieu appelé par Jésus dans la maison du publicain*, a été peint par Mooijaert (musée de Brunswick), par S. Koninck (chez M. Ruhl à Cologne et au musée de Berlin).

Flinck n'était plus chez Rembrandt en 1636, puisqu'il a signé cette œuvre datée de 1638, et d'autres déjà avec la date 1636. Ordinairement les élèves ne signaient pas leurs tableaux. Dans l'acte constitutif de la gilde des peintres à la Haye (1656), un article stipulait: Tout disciple assez fort pour mettre son nom sous son œuvre, sera tenu de payer contribution comme maître [1].

On n'était donc plus considéré comme disciple dès qu'on signait sa peinture.

Cette œuvre de Flinck, bien qu'elle n'ait pas été peinte dans l'atelier de Rembrandt, est cependant entièrement dans son goût, ainsi que toutes celles de sa première période. Plus tard il a changé son style, lorsque le goût italien reprit le dessus et que les amateurs se récriant contre Rembrandt prônaient la peinture «noble [2].»

Il en est de même avec Backer. Dans le commencement il se rapproche de Rembrandt, comme dans son propre portrait (à Brunswick), et encore dans ses *Régents* au musée van der Hoop. Plus tard, en faisant de grandes toiles civiques ou des figures mythologiques de grandeur naturelle, il chercha la tournure de de la grande peinture italienne. Ainsi dans ses deux tableaux avec des nymphes surprises pendant leur sommeil ou au bain, sujets qu'il aima beaucoup (à Brunswick). Dans l'une de ces toiles, le berger qui épie les nymphes offre le portrait du peintre.

Dans les grandes toiles, Bol a surpassé, à mon avis, et Flinck et Backer. Il a beaucoup plus de profondeur, plus de franchise

---

[1] C'était une règle qu'on peut croire avoir été généralement admise; des articles dans les lois des gildes ou confréries de St. Luc en d'autres lieux ont une tendance pareille.

[2] Flinck épousa en 1645 Ingitta Thoveling, une demoiselle de Rotterdam (*Dietsche Warande* vol. VII). En 1656 il épousa en secondes noces Sophia van der Hoeven.

et plus d'âme dans ses œuvres. Rien qu'à comparer leurs physionomies, on voit la différence entre Flinck et Bol. Flinck, un homme qui a plus de distinction extérieure; Bol, figure simple et plus grossière, mais qui aussi a plus de naturel, plus de naïveté, plus de franchise. Dans sa superbe toile du Leprozenhuis à Amsterdam (de 1649), Bol a laissé une œuvre plus digne de son maître qu'aucune de celles des élèves de la première période.

Les années 1635—40 amenaient à Rembrandt de nouveaux disciples, dont nous parlerons après avoir considéré quelques œuvres du peintre. Chaque groupe d'élèves correspond à une nuance dans l'œuvre du maître. Dou, Lievens, Bol, Backer, Flinck, ces quatre derniers avant d'avoir modifié leur style, ont un caractère qui appartient aux premiers temps du maître, caractère souvent plus sensible que visible, mais qui se révèle pourtant dans le choix des costumes et des types, dans le dessin et la composition, dans la préférence accordée à certaines couleurs.

Parmi les disciples, on cite encore Jan de Wet ou de Weth. Autour de ce dernier tout est encore mystère. D'abord nous connaissons quatre de Wet. Il y a Jacob de Wet, senior, reçu maître peintre en 1637 à Alkmaar; en 1644 et 45 vinder (un des régents) de la gilde à Harlem, y vivant encore en 1670;

Jacob de Wet, junior, né à Harlem, son fils probablement, mort à Amsterdam en 1697;

Gerrit ou Gérard de Wet, vivant en 1643 à Harlem;

Enfin Jan de Wet.

Hoet et Terwesten mentionnent 31 tableaux, sous les noms de de Wett, Jacob de Weth, de Wet le vieux, J. de Wedt.

Le seul qui nous intéresse ici est le disciple de Rembrandt. Je pense que ce n'est ni un des Jacob, ni Gérard. Je connais deux tableaux, au musée de Brunswick: *Jésus disputant avec les docteurs dans le temple, tandis que sa mère s'approche pour le chercher*, signé J. de Wet A° 1635 [1]. Ce tableau est tellement rembranesque sous le rapport de la composition, des costumes,

[1] Bois, h 2', 5½", l. 3', 3".

des types, de la couleur, que dans son auteur nous tenons assurément le disciple de van Rijn. Mais est-il de Jan? Je le pense, puisque dans la vente du Dr. Tak, à Soeterwoude en 1781, se trouvait un tableau qui pourrait bien être le même que celui de Brunswick [1]. Il y est atribué à JAN de Wet et décrit comme « d'un grand effet, les caractères exprimés avec un naturel remarquable, très-achevé, tout à fait dans le genre de Rembrandt. »

L'autre, également à Brunswick, représente *l'Incendie de Troie.* C'est beau et largement fait, dans une gamme rouge et brune; c'est une résultante de van der Neer et de Rembrandt; signé J. d. Wet.

M. Kramm fait mention de deux grands dessins lavés et à la pierre noire: *le Miracle des pains et des poissons*, signé Jan de Wet 1635.

Voilà ce que nous savons de Jan. Parmi les tableaux cités par Hoet il y en a probablement de lui; il s'y trouve des sujets familiers à la pléiade rembranesque, tels que *la Femme adultère*, *Assuérus*, *Siméon dans le temple*, *l'Adoration des mages*, *la Résurrection de Lazare.* J'ai retrouvé ce dernier tableau, signé J. de Wet 1633, au musée de Darmstadt. C'est une date précieuse, puisque c'est justement vers ce temps que Rembrandt fit aussi ses *Lazare.* Ce tableau est conçu et exécuté dans le style qui remonte à Lastman. Le faire est un peu mou.

Parmi les élèves de la première période je range encore Willem de Poorter. Il paraît originaire de Harlem [2], où il fut membre de la gilde. En 1635 Casteleijn se présenta comme son élève; il était donc déjà maître.

C'est dans l'atelier de van Rijn qu'il a dû faire la *Femme adultère* et la copie du *Siméon*, (au musée de Dresde), peintures vides et faibles dans un ton vert. Deux *Objets inanimés* se trouvent à Brunswick et au musée Boymans, ce dernier daté 1630 ou 36. Plus tard il a peint des tableaux d'histoire biblique et de mythologie payenne dans le goût de son maître; en 1643

---

[1] Bois, h. 17½, l. 21½ pouces; il y valut la somme assez forte de *f* 300.

[2] Notules de la gilde à Harlem: voyez *Les Peintres de Haarlem*, de M. A. van der Willigen, p. 178.

Salomon sacrifiant aux faux dieux, en 1645 *la Reine de Saba*, tableau peu intéressant que j'ai vu au musée de Dresde. Mais j'ai trouvé de lui une jolie eau-forte, entièrement dans la manière de Rembrandt; c'est un paysage avec chaumières entourées d'arbres, et une digue, derrière laquelle est un chemin où marche un troupeau de brebis au milieu de la poussière qu'elles soulèvent. Cette pièce rappelle le paysage gravé de Rembrandt de 1636, et en reproduit tous les éléments [1].

---

[1] Ce morceau porte les initiales P. D. W. qui, dans un ordre inverse, donnent le nom de Willem de Poorter; il se trouvait au cabinet d'estampes à Amsterdam, dans l'œuvre de Rembrandt sous le nº. 701.

XVII.

ŒUVRES DE 1634.

Au milieu des occupations de son mariage, Rembrandt a exécuté ou achevé en 1634 une quantité d'ouvrages. Ce sont *l'Artémise* de Madrid, *l'Incrédulité de Thomas*, à l'Ermitage, *le Repentir de Saint Pierre*, *Judas rendant les deniers*, et une *Descente de croix*, plus grande que le tableau de 1633. La composition y est changée sous plusieurs rapports. Le corps du Christ, déjà détaché dans la composition de 1633, est légèrement varié; ici l'un des bras est encore étendu et attaché à la croix, et un ouvrier retire le clou avec des tenailles. Les attitudes des ouvriers, qui détachent et descendent le corps, sont également modifiées. Le Christ reçoit toute la lumière, qui vient d'une torche qu'un des hommes monté sur une échelle tient à la main. Dans le groupe au pied de la croix, une femme est agenouillée et se tord les mains; auprès d'elle d'autres femmes étendent le suaire, et la mère de Jésus, tombant en défaillance, est soutenue par Sainte Anne et un vieillard. La figure d'homme debout, qui dans le tableau de 1633 se tient de côté, est placée ici au milieu et vue de dos devant le groupe central. La couleur est, selon M. Waagen, plus profonde et plus chaude, la touche plus large; et le tableau se distingue par la vérité et la profondeur des expressions.

Comme cette toile a été dans les galeries de la Malmaison et de Cassel, il se peut qu'elle soit la même qui passa avec le cabinet de madame de Reuver dans celui du prince de Hesse. Et peut-être pouvons nous remonter plus haut et hasarder la question, si ce n'est pas là « *la grande Descente de croix*, dans un beau cadre doré, » qui chez Rembrandt était suspendue dans le salon à droite?

L'année ne fut pas moins féconde en portraits. Un portrait de jeune femme, la tête couverte de fleurs et de feuilles, tenant un long bâton enroulé de fleurs, ressemble encore un peu à Saskia. Au premier rang sont trois portraits en pied de grandeur naturelle, les premiers que nous rencontrons dans l'œuvre de Rembrandt. D'abord celui de Martin Daij [1] (coll. van Loon). Le personnage est debout, dans une belle pose, comme s'il s'avançait vers le spectateur. Le costume et la tournure accusent un homme distingué. La tête, entourée de cheveux touffus, est couverte d'un grand chapeau noir, dont l'ombre porte sur le front. Le visage d'un teint frais a de petites moustaches. Un col plat, orné de dentelles, tombe jusqu'aux épaules. Le bras droit relève le petit mantelet et s'appuie sur la hanche. L'autre bras à manche découpée,

> D'où la chemise de Hollande
> Renflait en beaux bouillons neigeux,
> Comme petits flots écumeux,

s'avance comme si l'homme parlait; le poignet est couvert d'une grande manchette montante en dentelle; la main tient un gant. Le bas de la culotte est orné d'une grande rosace et de pendants en dentelles; les souliers noirs découpés et à hauts talons, portent de ces grandes rosaces en guipure de dentelle, dont le poète Huijgens se moquait en les comparant aux pieds d'un pigeon pattu.

---

[1] Martin Daij, dont le grand-père était un officier anglais, venu en Hollande avec Leycester, naquit en 1604 à Breda. A l'âge de 25 ans il avait épousé Johanna Machteld van Doorn. Il accompagna le comte Jean Maurice de Nassau en Brésil; celui-ci lui donna le commandement de la forteresse Mauritius; major en 1640, il acheta une maison à Fernambuc, mais la paix faite, il retourna en 1641 en Hollande. Madame Bosboom-Toussaint a relevé ces particularités dans un article du *Gids* de sept. 1867, agréable causerie à propos de l'exposition des tableaux anciens à *Arti*, où se trouvait ce portrait. Elle pense qu'il doit y avoir une erreur dans la date assignée au tableau, 1634, puisque Daij était alors au Brésil. Je puis cependant affirmer l'authenticité de la signature et de la date, qui sont très-lisibles. Ce qui plus est, le style du portrait ne permet aucun doute à cet égard. Il faut donc qu'à cette époque Daij ait séjourné quelque temps en Hollande.

Nous rencontrerons le portrait de sa femme en 1643.

Ce monsieur élégant est une figure vivante et parlante. Comme, hormis ses dentelles et ses bas de soie blanche, il est tout vêtu de soie noire rayée, l'harmonie du tableau ne consiste que dans cette gamme. Cependant il est admirable de couleur. Parmi ces divers tons noirs, le blanc des dentelles et des rosaces, peintes en pleine pâte et comme en relief, reluit en reflets d'argent. Le fond se compose de dalles d'une couleur grise et brunâtre, du gris neutre du mur et du gris plus foncé et verdâtre du grand rideau qui s'étale à droite.

Ce portrait superbe et de fière tournure est peint dans le genre de la *Leçon d'anatomie*, d'une manière serrée, finie, calme, très-savante.

Les deux autres portraits en pied sont ceux de Ellison et de sa femme; la dame est âgée, costumée de noir et avec un grand feutre noir sur la tête; elle est assise. Son mari, un savant entouré de ses livres, est également assis. L'homme est d'une bien plus forte peinture que la dame; la tête, portant une calotte et ornée d'une grande barbe grise, est très-belle d'expression et de vie.

Un portrait, semblable pour le style et le faire aux portraits de Kalkoen et de Coppenol, est celui du poète Jan Hermans Krul. C'est le nom que lui donne le catalogue de la galerie de Cassel, où l'on a conservé les anciennes dénominations [1]. Effectivement Rembrandt a peint Krul en 1634, et le portrait de Cassel ressemble au portrait gravé de l'écrivain. C'est donc bien l'auteur du *Pampiere Wereld* (le Monde en papier), le poète moraliste et allégoriste, qui fut forgeron, comme le poète Vondel fut marchand de bas et le poète Jan Vos vitrier. Pour avoir un métier, ces hommes n'en étaient pas moins instruits et de certaine importance.

Krul est vêtu de noir avec col rabattu, un chapeau à larges bords sur la tête; la main gauche tient un gant. C'est un personnage grave et simple, et Rembrandt, peignant l'homme selon son caractère, a fait une peinture calme, d'une exécution soignée.

[1] On l'y nomme le poète « Crol. »

Krul était probablement lié avec Rembrandt et son entourage. Ce fut Bol, sans doute, qui fit pour lui l'estampe, attribuée à Rembrandt, dans le *Pampiere Wereld.* Cette estampe, qui est de 1634, est une sorte d'allégorie représentant un courtisan ermite entre la mort et une «courtoisane» (sic). Cette personne rappelle la pose, le costume, le chapeau à plumes de la Saskia de Cassel. [1]

Mentionnons encore, pour montrer la grande activité du peintre, les deux superbes portraits en ovale (Tulp et sa femme?), de la collection du baron de Seillières à Paris, le portrait d'une dame âgée de 83 ans, à la National Gallery à Londres, le portrait de l'amiral van Dorp, que j'ai reconnu dans un portrait d'homme à l'Ermitage. Nous aurons l'occasion de remarquer les relations de Rembrandt avec Constantin Huijgens. L'amiral Philippus van Dorp était beau-frère de Huijgens, leurs femmes, du nom de van Baerle, étant sœurs. On peut croire que Huijgens, qui connaissait Rembrandt depuis 1632, — car alors celui-ci avait fait le beau petit portrait de son frère *Maurice* — aura recommandé le peintre à son beau-frère.

Enfin quelques portraits du maître lui-même. Gardant jusqu'ici dans ses portraits une manière simple, un jour naturel et égal, un coloris clair, il prit en représentant ses propres traits une allure plus libre.

Dans les portraits commandés il suivait un peu le goût des gens, lesquels n'aimaient pas à se voir avec des carnations, à leurs yeux trop chaudes, voire peu naturelles. Mais dans les siens il était libre de donner carrière à sa verve coloriste, à ses aspirations poétiques, à ses essais d'effet. Ce ne fut pas vanité de sa part de se représenter tant de fois; toutes ces images autobiographiques qu'il a peintes d'après sa figure, sont autant d'épanchements du peintre, autant d'*expérimenta in corpore*, où il cherchait mille effets de lumière et de costume, mille raffinements artistiques de couleur et de brosse. Nous en avons six

---

[1] Le livre parut en 1634. Outre des allégories, dans le genre de Cats et de de Brune, Krul a fait des pièces de théâtre. Il est encore l'auteur de: *Eerlijcke tijtkorting, bestaende in verscheijde rijmen.* Amst. 1634, et *Minnespiegel en wegwijzer ter deugden.* Amst. 1640.

de cette année. D'abord un grand panneau octogone au musée de Cassel. C'est plutôt une étude qu'un portrait. La figure ressemble beaucoup à Rembrandt, et dans la collection de madame de Reuver cette peinture était déjà désignée comme portrait de Rembrandt. L'homme, de face à mi-corps, est une figure pleine de vie et d'énergie; il porte un manteau brun, un hausse-col en fer, et la tête est couverte d'un casque avec une plume blanche et une verte. Il s'appuie sur l'embrasure en pierre d'une fenêtre peinte en brun rouge. C'est une très-belle et très-franche peinture, transparente dans les ombres, d'une touche grasse.

Deux bustes se trouvent au musée de Berlin. Le premier, daté 1634, ressemble un peu au Rembrandt en ovale de 1634 au Louvre. Il a des moustaches pareilles. Les cheveux bruns sont plus courts qu'à l'ordinaire. La figure est vue de trois quarts du côté droit. Il porte un manteau foncé à collet en fourrure; le cou est entouré d'une cravate verte, la tête couverte d'un béret en velours noir. La tête, éclairée sur la joue droite, et la manière dont les chairs sont traitées, rappellent l'officier du musée de la Haye. Les couleurs ne sont pas fondues, mais les touches visibles. La carnation est fraîche et l'expression pleine de vie.

L'autre portrait représente le peintre dans le même âge, et appartient encore à cette période. Il est de face, et porte le bonnet à crevés. C'est aussi une étude de lumière, la tête n'étant éclairée que par reflets. La transparence et la couleur de la chair sont parfaitement conservées dans les demi-teintes. C'est un tour de force que la manière dont cette tête est éclairée sur les divers méplats du visage, sans préjudice de l'harmonie et du repos de l'ensemble.

L'officier, au musée de la Haye, est encore une étude d'après sa propre tête, et appartient évidemment à cette époque, je pense même à cette année. Le visage et le costume, hausse-col en fer et bonnet mézétin à plumes, sont les mêmes que dans les deux pièces précédentes. La lumière ne touche que le côté droit du visage. Le front et le côté gauche sont dans de chaudes pénombres. Toutes les parties foncées sont merveilleuses

de finesse et de transparence. Les chairs sont modelées vivement et grassement, avec une sûreté et une profondeur remarquables. Les soies de la brosse y ont laissé leurs sillons, et les teintes ne sont pas fondues. Le ton général est d'une gamme chaude dorée.

Le portrait de la galerie du palais Pitti est évidemment de 1632 à 34. Il représente Rembrandt dans le même costume que les précédents, avec bonnet, hausse-col, chaîne d'or, mais sans barbe ni moustaches. Peinture fraîche et vive, d'une touche légère et transparente, n'empâtant que les clairs.

Enfin nous le trouvons encore une fois au Louvre. Cependant, bien que la tête ressemble au portrait de Berlin, j'ai peine à y reconnaître le maître lui-même.

Diverses autres études de têtes, peintes ou dessinées, nous sont conservées par des gravures de van Vliet.

Parmi les dessins nous remarquons: *Jésus enseignant*, assis au milieu des disciples, très-beau et vigoureux dessin à la pierre noire, à la sanguine et lavé de quelques couleurs sur papier gris; et un portrait d'homme dans l'embrasure d'une fenêtre, aussi à la pierre noire, à la sanguine et au lavis d'encre brune; il a été reproduit dans l'œuvre de Josi.

Nous trouvons une quinzaine d'eaux-fortes datées 1634.

Dans une vente à Rotterdam parut un croquis de Rembrandt, avec l'inscription *t'is vinnich kout* (il fait très-froid). Ce croquis a probablement servi à l'eau-forte ayant la même inscription, et dont le pendant porte la légende *dat 's niet* (ça ne fait rien). Ces estampes représentent des gueux.

Chose curieuse, Beham a gravé, en 1542, deux pièces pareilles, qui représentent chacune un paysan accompagné d'une banderolle portant pour légende, l'une *es ist kalt weter* (il fait froid), l'autre *das schadet nit* (cela ne fait rien). Rembrandt qui possédait des milliers d'estampes, avait assurément celles-là, et il leur a emprunté cette idée.

Les eaux-fortes qui se rapportent à Saskia ont été examinées. Voici plusieurs portraits du peintre, dont deux superbes. Dans l'un il est de face, et porte un bonnet rond et une robe brodée, ornée d'hermine; la main tient un sabre dont la lame est flam-

boyante. Cette tête ressemble à celle du portrait peint à Berlin, celui de face. L'autre est le célèbre portrait *au sabre et à l'aigrette*; il est vu de trois quarts; les longs cheveux portent une petite coiffure avec une aigrette. Il a un hausse-col, un mouchoir rayé, et un manteau attaché avec une agrafe par dessus un habit à brandebourgs. La tête ressemble à l'autre portrait de Berlin. Le peintre a l'air ici d'un prince hongrois; il pose fièrement la main sur la hanche; l'autre s'appuie sur le pommeau d'un sabre recourbé. Rembrandt s'est affublé ici d'une partie de sa garde-robe de fantaisie. C'est une des plus belles gravures de son œuvre; on ne connaît que quatre épreuves du premier état, avant que la planche fut réduite et coupée dans une forme ovale.

Il fit encore divers petits sujets très-pittoresques, *Joseph et la femme de Putiphar*, *la Samaritaine*, *les petits Pèlerins d'Emmaüs*, et un petit paysage panoramique. Mais la pièce capitale est *l'Annonciation aux bergers*, morceau magnifique, et un des chefs-d'œuvre parmi ses eaux-fortes. C'est un effet de nuit comme l'aurait aimé Elsheimer et comme Goudt aurait désiré le reproduire. Le grand paysage est composé d'un premier plan, avec un massif d'arbres à droite, et d'un lointain où l'on voit une ville avec ses fabriques, ses ponts, dans un nid de verdure, des feux au bord de l'eau. Les lointains sont noyés dans des tons noirs veloutés, mais assez transparents pour laisser deviner les formes. Au premier plan les bergers et leurs troupeaux, effarés, se dispersant pêle-mêle devant l'apparition subite de la gloire céleste; le nuage qui en s'ouvrant laisse voir une éclatante lumière. Dans les cercles lumineux se meuvent et culbutent en tous sens mille chérubins; un ange s'avance et, la main gauche élevée, annonce aux bergers la grande nouvelle.

Rembrandt a suivi pas-à-pas l'effet qu'il obtenait à mesure que ses travaux avançaient. D'abord il a achevé les ombres du fond; c'est ainsi qu'il procédait souvent, comme par exemple dans *le Dessinateur d'après le modèle*. Dans le paysage de *l'Annonciation aux bergers*, le tronc de l'arbre au milieu est d'abord blanc; les anges, les bergers, les animaux ne sont qu'au trait. Puis il a fini la planche par degrés, jusqu'à ce qu'il ait obtenu cet

admirable clair-obscur, cet effet pittoresque, ces beaux tons veloutés, qu'on ne remarque plus que dans les rares belles épreuves. Enfin, essayant encore un autre effet il prit une épreuve qu'il couvrit de lavis, ne laissant de clair que le nuage [1].

Mais ce n'est pas seulement l'effet magique qui fait le mérite de cette estampe; c'est encore la composition, d'une énergie admirable. Avec quel entrain tout cela est comme jeté sur le cuivre, avec des traits rapides, nerveux, inspirés, mais toujours de la dernière justesse comme rendu des mouvements et des gestes!

---

[1] Epreuve au Mus. d'Amsterdam.

XVIII.

ŒUVRES DE 1635—1639.

Dans les années suivantes, la vie de Rembrandt n'offre que peu d'incidents intéressants pour le biographe. Vie active et sereine, qu'aucun nuage n'avait encore troublée. Dans l'été de 1635 Saskia, avec son mari peut-être, fit un séjour à St. Annakerck, où elle assista, le 12 juillet, comme témoin au baptême d'une fille de sa sœur van Loo [1]. En décembre de cette année elle donna le jour à un enfant, qui fut baptisé dans la Oude Kerk (Eglise Vieille) «le dimanche 15 décembre 1635 [2].» Il fut nommé Rumbartus, en l'honneur du père de Saskia. Sylvius et sa femme furent présents au baptême, le premier représentant comme témoin le commissaire François Copal, qui demeurait à Flessingue (en Zélande).

Ce Copal, beau-frère de Rembrandt, paraît avoir été intimement lié avec lui et avec sa femme; en 1640 et 1641, il assista en personne comme témoin au baptême de leurs enfants.

Nous embrasserons d'un coup-d'œil une série d'œuvres de 1635 à 1639. D'abord les grandes toiles.

Je ne saurais parler sans réserve du tableau *le Sacrifice d'Abraham*, que je n'ai pas vu. Smith y remarque la couleur et le faire d'Eeckhout, avec quelques touches magistrales, qui font penser à Rembrandt. Je trouve la conception inférieure à celle de l'eau-forte et bien moins saisissante. Il y a dans la main posée sur la face d'Isaac quelque chose de lourd, que je ne rencontre pas

---

[1] *Nieuwe Friesche Volksalmanak*, 1853, p. 182.

[2] Doopboeken der Oude Kerk. Scheltema, *Discours*, p. 66.

souvent chez Rembrandt. Dans l'eau-forte, Abraham soutient le front de son fils et ne lui pose pas la main sur le visage. C'est justement par la finesse du sentiment que les œuvres du maître se distinguent souvent de celles de ses disciples. Abraham ici a l'air d'un homme qui tue un boeuf. Le dessin des mains ainsi que celui de l'ange me parait peu digne du maître [1].

Un autre grand tableau historique est celui qu'on a nommé *Adolphe de Gueldre menaçant son père.* Quoique Rembrandt traitât fort librement le costume historique, il n'y a rien, ce me semble, qui justifie cette désignation. Un homme de forte stature, costumé d'une robe brodée à grands dessins et d'un manteau, coiffé d'un bonnet orné d'une plume d'oiseau de paradis posé sur des cheveux longs et épais, un sabre au côté, est debout, faisant face au spectateur. Il étend le bras droit et crispe le poing à la face d'un vieillard à barbe blanche, qui ouvre le volet d'une fenêtre, par laquelle passent la tête et une partie du corps. Derrière l'homme au geste menaçant on voit deux jeunes Maures, qui relèvent le pan de son grand manteau. A droite et au fond l'extérieur d'un édifice. Il est clair que nous ne trouverons pas ce sujet dans l'histoire de la Gueldre, mais dans celle d'Israël. En cherchant, je fis connaissance pour la première fois avec l'excellent écrit de M. E. Kolloff, qui voit ici un épisode de la vie de Samson. Le héros juif, rendant visite à sa femme à Thimnat, est accosté par son beau-père; celui-ci lui déclare qu'il ne peut le recevoir et qu'il avait pensé que Samson, ennuyé de sa femme, l'avait cédée à un de ses compagnons. Le Naziréen en fureur, serre le poing et insulte le vieillard.

J'accepte entièrement cette explication, évidemment juste. Elle concorde aussi avec les autres compositions tirées de la vie de Samson, lequel préoccupait alors le peintre: en 1636 le *Samson aveuglé par les Philistins*, en 1638 *le Festin de Samson.* Dans ce dernier tableau le personnage et son costume sont analogues à ceux du tableau qui nous occupe.

Le *Samson courroucé*, est une œuvre très-belle et très-vigou-

---

[1] Cependant M. de Koehne, rédacteur du nouveau catalogue de l'Ermitage, défend l'authenticité du tableau.

reuse. Le geste et les expressions sont d'une grande vérité et d'une parfaite justesse. Le sentiment est énergique dans la forme comme dans la couleur et la touche. La couleur est de tons verts et bruns; la touche grasse et empâtée. La figure du vieillard surpris a beaucoup d'analogie avec d'autres têtes de vieillards dans l'œuvre de Rembrandt. Celle de Samson ressemble, par le visage, la coiffure, la plume, les cheveux, le sabre et l'habit, au grand portrait de *Rembrandt au sabre et à l'aigrette* et à celui de *Rembrandt au sabre flamboyant*. Peut-être ces eaux-fortes avaient-elles servi d'études pour cette figure.

En 1635, un sujet de la poésie grecque s'offrit à l'esprit du peintre, *le Rapt de Ganymède*, qu'il exécuta de grandeur naturelle. On se souvient du sujet: l'aigle enlevant dans l'air, par-dessus arbres et maisons, le jeune Ganymède. Rembrandt représente celui-ci comme un garçon, qui, selon la fine remarque de M. Blanc, exprime sa terreur autrement encore que par ses cris.

Ce trait, trivial pour notre goût, l'absence totale de la beauté convenue, la manière surprenante dont Rembrandt a traité le sujet, à l'inverse des habitudes consacrées chez les anciens et les Italiens, tout cela a été cause d'un étrange malentendu. La critique fut choquée dans ses traditions mythologiques, dans ses idées préconçues, et par conséquent trouva le tableau laid. Un remède fut trouvé après pour sauver le peintre, — il aurait fait une parodie!

Il n'en est rien; c'est tout bonnement un tableau de Rembrandt de 1635, et non pas une œuvre grecque, italienne, ou moderne. On connaît l'humeur extrêmement indépendante du maître, son affranchissement absolu de toute représentation convenue de l'histoire. Au lieu de peindre les personnages bibliques comme des héros, des figures surnaturelles, Rembrandt, d'accord avec le texte de la Bible, les a peints comme des hommes, souvent de classes inférieures. Il n'a pas agi autrement en peignant un sujet de la mythologie classique.

Nous n'avons aucune raison de nous étonner de la manière dont le peintre représenta le sujet, et qui fut toujours la sienne. Il prit son sujet par le côté humain, par le côté pittoresque et caractéristique. Ici il a voulu exprimer la terreur de l'enfant

et il l'a rendue à merveille. Le corps est d'une grande beauté comme modelé de la chair; l'aigle aussi a beaucoup de beauté et de grandeur. Le tableau est peint d'une touche assez lisse, sans grands empâtements. Le ton général est d'un vert olivâtre, que l'on remarque déjà un peu dans le *Samson courroucé*, et qu'on verra plus tard dans *le Festin de Samson*, etc., mais qui, très-accentué ici, n'est pas à la vérité exempt de quelque froideur et de quelque monotonie. Tout est dans cette harmonie; l'aigle brun verdâtre, l'habit de l'enfant entre le bleu et le vert pâles, le ciel gris, les arbres et les ruines d'un vert sombre. Une figure de femme qui regarde en haut, avec une expression de frayeur, se trouve au bas du tableau.

Le musée de Dresde a le rare bonheur de posséder les deux idées premières pour ce tableau. On devrait les encadrer et les exposer sous la toile. Dans l'un de ces dessins, qui n'est qu'un premier jet, indiqué en quelques traits de plume, on voit Ganymède comme sur le tableau, mais il y a au bas deux figures qui regardent le rapt.

Le second est à la plume et lavé à l'encre de Chine. Le dessin est plus arrêté, les détails plus exprimés; par exemple on y voit les cerises que le jeune Ganymède tient à la main comme dans le tableau, les petites houppes à son habit, etc. Les personnages du bas ont disparu, mais il y a les édifices. L'aigle est ici d'un grand dessin.

Le Retour de l'Enfant prodigue, tableau à grandes figures, me semble dater de 1636, date que porte aussi l'eau-forte de cette année. Une autre composition capitale de 1636, à l'Ermitage comme le précédent, est la *Danaé* [1]. De grandeur naturelle, Danaé, entièrement nue, est couchée sur un magnifique lit, doré et sculpté, orné au chevet d'un Cupidon doré, et entouré de belles draperies d'un brun bronzé. Elle appuie le bras gauche sur un coussin blanc et tourne la tête vers la vieille, qui paraît ouvrir le rideau derrière le lit; une lumière dorée semble indiquer la présence du céleste amant. Le corps, dont les jambes

---

[1] M. W. Bode a relevé cette date, au lui de 1646. Je ne connais le tableau que par une petite copie et par la belle eau-forte de M. N. Massaloff.

sont couvertes jusqu'aux genoux seulement par le drap, se dessine en longeur et presque de face, sur le linge blanc du lit. A droite une petite table couverte d'un tapis rouge broché d'or, et au pied du lit une peau d'ours sur laquelle sont posées des pantoufles brodées. Danaé porte des perles aux bras. C'est un de ces tableaux dont le mérite consiste dans la magie d'un coloris tel, qu'il fait oublier ce qui manque au modèle de noblesse.

L'histoire de Samson fournit de Rembrandt les sujets de deux autres tableaux; l'un de 1636 est *Samson aveuglé par les Philistins*, l'autre de 1638 *le Festin de Samson.*

La première de ces œuvres, large toile à figures de grandeur naturelle, est une composition très-mouvementée et fort originale de conception. Le héros est renversé en arrière, les jambes en l'air; au coin gauche un soldat, d'une tournure et d'un costume qui font penser à Honthorst, dirige sa pique sur la poitrine de Samson, les autres se ruent sur lui, l'un le prend par la barbe, un autre va lui crever les yeux; au second plan Dalila, tenant la mêche de cheveux fatale, s'enfuit, en jetant sur sa victime un regard animé par la joie du succès. Je mets ici ce tableau au nombre de ceux de Rembrandt, bien que je conserve quelques doutes à l'égard de son authenticité. S'il était permis d'inspecter la toile de près et en forte lumière, on pourrait s'assurer par la touche et le faire si elle est du maître. On pourrait aussi vérifier la signature [1]. Les qualités qui font reconnaître un Rembrandt de suite et sans hésitation, ne se rencontrent pas ici. Les couleurs sont plus minces, le faire plus décoratif et moins profond qu'on ne le voit ordinairement chez Rembrandt. La composition a beaucoup d'entrain, mais le dessin est faible dans quelques parties, par exemple dans les mains, le bras en raccourci d'un soldat et la jambe de Samson.

Le lendemain du jour où j'avais vu ce tableau, je m'arrêtai dans la galerie de Brunswick devant un panneau d'égale grandeur,

---

[1] Cela n'était pas possible à la hauteur où pendait le tableau et à la lumière insuffisante qui l'éclairait dans le coin d'une longue galerie. Je n'ai donc pu vérifier non plus la date, que j'ai acceptée sur la foi de Smith. Celui-ci nomme ce tableau « a coarse and indifferent picture. »

Dans la collection du comte Schönborn à Vienne se trouve une copie ou répétition du tableau.

représentant un autre épisode de la vie de Samson. Les figures, les costumes, les types, l'aspect général me rappelèrent fortement le tableau de Cassel. Il représente Samson assis à terre, appuyé du bras sur les genoux de Dalila, qui lève la main armée des ciseaux; à gauche, avec d'autres guerriers, un soldat pareil à celui de Cassel, mais vu de face, menace également le héros de sa pique. Ce tableau est signé Victor. Voilà que les doutes me sont revenus pour celui de Cassel, qui offre des ressemblances si frappantes avec celui-ci. Victor serait-il l'auteur des deux? ou bien se serait-il inspiré dans ce dernier de l'œuvre de son maître?

Nous voici devant une de ces productions, qui dans l'œuvre du maître sont pour ainsi dire des types et des pièces hors ligne, dépassant l'entourage comme les tours dans la silhouette d'une grande ville. Tels sont le *Siméon*, *l'Anatomie*, *la Ronde de nuit*, *la Bénédiction de Jacob*, *les Syndics.* Telle est la *Noce de Samson*, au musée de Dresde, tableau peint en 1638.

Dans une salle tendue de draperies, et sous une espèce de trône ou de dais, dont la tenture richement brodée s'étend derrière elle, la reine de la fête, la brillante fiancée de Samson, est assise au milieu de la table. C'est la *mariée juive*, c'est sous les traits de Saskia, la fille de Timnath, resplendissante de pierreries, de beauté et de lumière. Elle est de face, un peu plus élevée que les autres convives; ses longs cheveux, portant le triple ornement d'une couronne en or, d'une guirlande verte et d'une chaîne de perles qui pend un peu sur le front, tombent en flots soyeux sur les deux épaules. Aux oreilles, au cou, aux bras, elle a des colliers de perles, et une grosse chaîne d'or et de pierreries entoure ses épaules. Le costume splendide se compose d'une pèlerine en hermine et d'une robe de soie blanche à reflets dorés. Elle a les bras et les mains croisés sur son sein. Vaguement elle sourit et regarde sans s'occuper de personne; ou plutôt elle ne s'occupe que d'elle-même. Le sourire est celui d'une femme assurée de sa puissance, et qui sans rien donner absorbe tout. On ne peut détourner les yeux de cette femme-démon qui, avec un air de Madone et sans rien sentir elle-même, va vous perdre infailliblement, si vous

ne fuyez au plus vite. Quel contraste avec ces rustres en belle humeur! Tandis qu'elle est là, impassible, tout s'agite autour d'elle. A sa droite les convives, étendus sur des bancs à coussins, espèce de triclinium, s'occupent d'une manière très-familière de leurs aimables voisines. A sa gauche (la droite du spectateur) Samson, se retournant sur son banc, propose, d'un geste de mains fort expressif, qui expliquerait à lui seul le tableau, son énigme aux Philistins, parmi lesquels se trouvent des musiciens avec leurs instruments. Ces deux groupes s'écartant à droite et à gauche, laissent voir au milieu en forte lumière la reine de la fête. Devant elle est un plat d'argent entouré de feuilles et de fleurs, et un bocal bosselé; au coin droit du tableau un bassin à rafraîchir et une aiguière.

Cette composition pleine de vie et de bonne humeur, est un des chefs-d'œuvre de Rembrandt. On paraît à peine avoir aperçu cette toile, qui devrait avoir une renommée européenne. L'ordonnance en est claire et savante à la fois, tant sous le rapport des groupes et des lignes, que sous celui de la lumière et de l'ombre. Et quelle diversité d'expressions! D'un côté toutes les nuances d'une joie rabelaisienne, de l'autre toutes celles de l'attention, et au milieu, la beauté perfide, calme, égoïste et souriante. Et quelles finesses d'observation, par exemple dans la femme qui jette un regard en dessous sur le couple qui s'embrasse, dans l'aversion de la femme qui se soustrait à l'empressement grossier de son voisin qui lui présente la coupe, dans les physionomies diverses de ceux qui écoutent Samson. Et quelle grâce, on y revient toujours, quelle élégance dans la femme!

Une couleur magique rehausse les charmes de cette peinture déjà si expressive. Ce tableau indique avec le *Ganymède*, *la Saskia sur le genou de son époux*, *l'Homme au butor* de 1639, une période où Rembrandt paraît avoir aimé les nuances vertes. Il a toujours su tirer beaucoup d'avantages des diverses nuances de cette couleur, mais les tableaux dont nous venons de parler, sont des harmonies sur la gamme verte, comme vers 1656 il y en a sur la gamme rousse et rouge. Le vert se trouve ici en grande quantité et lié à des teintes correspondantes, le brun ne mon-

tant que rarement au rouge, le gris et le blanc jaune, le jaune verdâtre. La belle fille de Timnath — inutile de répéter que toute la lumière est concentrée sur elle — resplendit comme dans un fluide lumineux aux reflets d'or; les manches de la tunique de Samson, dont l'épaisse chevelure porte une couronne de feuilles, sont d'un blanc verdâtre comme les vieux bocaux verts; le coussin sur lequel il est assis est vert; l'homme derrière Samson, l'homme avec son rire grimaçant, celui du coin gauche également, deux personnages qui écoutent Samson, sont tous vêtus d'une étoffe de vert bronzé. Une partie du vêtement de Samson est rouge avec bordure d'or, et la femme de l'autre côté de la mariée est aussi en rouge. Tous les verts sont nuancés et brisés à l'infini, ravivés par le jaune, l'or et le rouge mat. Le tout est enveloppé dans une harmonie chaude. Les clairs sont gras et empâtés; mais les parties ombrées sont transparentes, unies et plates. Sans avoir les empâtements furieux de la *Ronde de nuit*, le faire s'approche pourtant de celui de cette époque. Il a ce moelleux et ce vague qui font comme disparaître les moyens matériels. C'est cette qualité qui me ferait presque rayer tout ce que je vins de dire au sujet des couleurs, car ici, comme c'est si souvent le cas avec Rembrandt, toute description des couleurs est défectueuse. Il est des tableaux où l'on peut dire avec certitude: voici une robe rouge, voilà une étoffe blanche. Mais Rembrandt mélange tellement ses couleurs; il les marie, les embranche, les fait se pénétrer entre-elles à tel point, que les couleurs disparaissent dans l'effet voulu et que la langue fait défaut. C'est un des moyens dont le puissant coloriste disposait en maître et c'est un des charmes de cette belle peinture.

Cette œuvre, peu après son achèvement, faisait déjà sensation. Dans un petit in-quarto fort rare [1], imprimé en 1642, *l'Eloge de la peinture* par Philip Angel, peintre et graveur, j'ai trouvé une mention fort intéressante, concernant ce tableau de Rembrandt.

---

[1] *Lof der schilderkonst.* Leiden 1642. Je n'en connais qu'un exemplaire dans la collection de M. Hardenberg à la Haye, et un autre dans la bibliothèque des Enschedé. Le passage que je cite n'a pas encore été remarqué.

« J'ai vu de Rembrandt » dit l'auteur, « une *Noce de Samson*, sujet que nous lisons dans le livre des Juges XIV, v. 10, où l'on pouvait remarquer comment ce grand esprit par sa profonde connaissance avait observé la coutume des anciens de se tenir couchés à table, sur des lits ou matelas et appuyés sur le bras. Samson a de longs cheveux, que jamais rasoir n'a touchés. Il est occupé à proposer son énigme, ainsi qu'on le remarque à ses mains, car avec le pouce et le doigt du milieu il tient le doigt de la main gauche, geste ordinaire et naturel quand on veut déduire un raisonnement. Comme tous les convives ne sont pas gens d'un même esprit, il en avait représenté qui gaiement, sans se soucier de l'énigme, lèvent le verre rempli de vin; d'autres qui font la cour; en général c'était une noce joyeuse. Et tandis que les mouvements étaient tels qu'on les voit aujourd'hui, néanmoins cette noce était bien distincte des nôtres. Voilà ce que c'est que d'avoir bien lu, d'être bien versé dans l'histoire et d'avoir longuement réfléchi [1]. »

Curieux et précieux témoignage d'un contemporain, qui renverse tout ce que les critiques modernes ont trouvé bon de promulguer, comme si Rembrandt n'eût eu aucun souci de l'histoire. Le contemporain sensé de Rembrandt en pensait autrement.

On ne peut voir et comparer à Dresde cette *Noce*, *l'Homme au butor*, *le Ganymède*, *le Rembrandt avec Saskia sur le genou*, sans remarquer la ressemblance de couleur et de faire entre ces toiles. Aussi je n'hésite pas à ranger ce dernier tableau entre la *Noce de Samson* et *l'Homme au butor*, c'est-à-dire à l'année 1638.

Le peintre, d'une humeur joyeuse, s'est plu à se représenter ici avec son épouse sur le genou, dans un de ces moments où la vie physique se pare de ses plus beaux attraits, — beaux meubles, luxe d'habits, bonne chère et femme charmante.

Rembrandt paraît ici un compère de Honthorst, mais en compagnie décente.

Les figures sont de grandeur naturelle et vues jusqu'à mi-jambes. Se tournant un peu à gauche vers le spectateur, le

---

[1] « Ziet deze vrucht der eigen natuurlijke uitbeelding ontstond door de historie wel gelezen en ondertast te hebben, door hooge en verre nagedachten. »

peintre assis sur une chaise au dos orné de bouillons, est vêtu d'un habit rouge rayé de broderies d'or, laissant voir au cou une fine chemisette et des manchettes aux poignets. Une grande rapière pend à son côté dans un baudrier en brocart d'or. La tête, encadrée de cheveux noirs, qui retombent sur les épaules en boucles abondantes, est couverte d'une toque en velours noir, ornée de deux grandes plumes blanches. Il rit; sa lèvre supérieure est couverte d'une légère moustache. La main droite lève haut un long verre (een fluit) rempli à moitié d'un vin mousseux. Le bras gauche soutient la taille de la femme, vue de dos, et assise sur le genou gauche du peintre. Elle est richement habillée d'un costume de fantaisie; la robe est verdâtre à reflets clairs, ainsi que les manches bouillonnantes; une blouse finement plissée au cou lui couvre le buste; par dessus cette blouse elle porte une espèce de corsage ou de corselet d'étoffe verte, qui couvre une partie du dos et de la poitrine; autour du cou un petit collier, et sur les épaules une grande chaîne d'or avec des pierres carrées. La tête est coiffée de petites boucles, un peu à la Titus; les cheveux châtains sont ornés d'une coiffure avec passementerie d'or; une perle est suspendue à l'oreille. Derrière eux la table, couverte d'un riche tapis, porte un verre, une assiette, un couteau, une serviette et une pâtisserie montée avec des plumes de paon.

Saskia, qu'on voit de dos, tourne la tête de trois quarts vers le spectateur, une petite tête avec un visage ovale, gracieux et aimable. Elle sourit, les lèvres entr'ouvertes; mine naïve et contente. Le visage ressemble au portrait dessiné au musée Teijler, à celui qui tient le milieu entre les six têtes gravées de 1639, et à la Saskia à l'œillet de 1641.

Ce tableau mérite une étude spéciale pour le coloris. La gamme verte y domine encore. Le fond vert grisâtre, le rideau vert brun, la robe vert pâle, le corsage vert plus foncé, la chaise et le tapis de la table, la queue de paon vert doré, tout cela est dans une gamme à plusieurs nuances de vert et comme enveloppé dans un milieu verdâtre. Cette harmonie est ravivée par des notes plus claires, mais pourtant tranquilles et subordonnées à l'ensemble. Le rouge pâle et fauve de l'habit de

Rembrandt; les plumes blanches qui cependant finissent dans des teintes verdâtres; les ornements, les joyaux, l'or, tout rentre dans le ton voulu. Aucune couleur n'est criarde; toutes sont rompues. Ce sont évidemment de nouveaux effets, de nouvelles combinaisons que cherche le peintre. La pâte n'est pas abondante, mais la touche moelleuse, vaporeuse, et très-large. Nous remarquons ici le système si magistralement mis en œuvre dans la *Ronde de nuit;* c'est-à-dire que les couleurs voisines se prêtent réciproquement des teintes. Le blanc se marie avec le vert en prenant des ombres verdâtres; le vert avec le rouge en l'estompant; le rouge avec le vert en l'échauffant.

La galerie de Dresde nous offre un autre exemple d'un style et d'un faire analogues, mais sans une telle prédominance de vert. C'est la figure à mi-corps d'un homme debout, un chasseur, dans un habit rouge assourdi; de la main droite, gantée d'un gant chamois, il suspend un oiseau à un poteau de bois qui se trouve à la gauche du spectateur [1]. L'homme de face est à demi masqué par le grand oiseau qui pend, les ailes déployées. Sa tête, couverte d'une toque à plume, est dans la demi-teinte, et peinte d'une manière unie, comme le *Rembrandt avec Saskia sur le genou*. Seule la joue droite éclairée de côté est en pleine pâte. L'homme et le fond vert olive, formé par une cloison de planches, sont traités dans le faire vaporeux qui distingue *la Ronde*.

Mais l'oiseau qui est en lumière, est peint en pleine pâte de brun, de jaune, de gris, montant jusqu'à la forte lumière dorée. Cet oiseau, un butor, dont Rembrandt fit une étude, mentionnée dans son inventaire, est un chef-d'œuvre de faire, de puissance et de couleur. Le plumage blanc, jaune et brun est rendu d'une manière surprenante. Ce peintre de génie est toujours le premier dans tout ce qu'il aborde. Quand il attaque le paysage, il s'élève aussi haut que les plus grands maîtres du genre. Quand il dessine des lions, il les fait tels qu'aucun des peintres d'animaux n'y trouverait à redire. Quand il peint un oiseau comme celui-ci, il est égal à Weenix lui-même.

---

[1] Flinck a peint un sujet pareil; — vente Bleuland 1839, à Utrecht.

Voilà les principales compositions historiques ou à figures de grandeur naturelle de ces cinq années. A côté de celles-là, nous rencontrons une quantité d'œuvres de dimensions plus restreintes. De 1636 *l'Ascension de Jésus*, tableau peint pour le Stadhouder des Pays-Bas. Jésus y est représenté debout sur un nuage porté par des anges, tandis qu'une colombe plane au-dessus de lui dans une auréole; en bas, dans l'ombre, les disciples saisis d'épouvante. La composition et la conception ne sont pas des plus heureuses.

Le charmant petit tableau de la *Susanne*, au musée de la Haye, est de l'année suivante. Cette figure de Susanne est de celles qui de tout temps ont choqué les partisans de la seule beauté statuaire ou de la beauté élégante. Cependant la Susanne n'est pas laide du tout, et la tête est charmante de vie et de fraîcheur. Le principal attrait du petit tableau réside dans son exécution magistrale, dans son coloris prodigieux et éclatant. Une lumière forte et chaude dore les verts et les bruns roux du feuillage, de l'architecture et de la chair, et les unit dans une belle harmonie. Le fond se compose de bâtisses frottées d'un brun rougeâtre, d'un ciel bleu à nuages. Sur ce fond et les parties foncées des arbres, la figure nue se détache vivante et lumineuse. Les vêtements sont déposés derrière elle; elle ne porte que ses bracelets, son collier et un ruban dans les cheveux. Dans le feuillage une tête d'homme apparaît: Susanne, toute saisie de frayeur et de honte, se courbe en serrant les genoux et se couvre le corps avec les mains, d'un mouvement parfait de vérité. La chair, palpitante de vie et ruisselante de soleil, est fortement empâtée comme avec de l'émail. Non, cette femme n'est pas laide; il ne faudrait que de très-légers changements pour la rendre jolie. Un peintre moderne, cherchant la grâce, ne lui aurait pas agrandi le pied par la lourde pantoufle; il aurait arrangé un peu autrement le bas des jambes. Peut-être, gagnant un peu d'élégance, il aurait perdu ce mouvement admirable avec lequel la femme effrayée se replie [1].

---

[1] La signature est bien authentique; j'ai examiné le panneau hors du cadre. Le panneau étant trop petit, une lame de bois, large de 4 cent, a été ajoutée du côté droit.

C'est dans l'histoire de Tobie que le peintre a puisé quelques scènes. L'une d'elles représente *Tobie et sa femme assis sous une treille* devant la maison.

En 1636, il fit le *Tobie rendant la vue à son père*, de la galerie d'Arenberg; petit panneau avec figures peintes d'une touche délicate; la scène est éclairée d'une manière piquante par la fenêtre de gauche. Le père est assis; sa tête renversée repose contre sa femme qui lui tient les mains; son fils lui oint les yeux. A gauche, en pleine lumière, l'ange vêtu de blanc et les aîles déployées. Au premier plan est le chien, le fidèle compagnon du jeune Tobie; au fond la cheminée avec un pot sur le feu. Le jeune Tobie porte un turban et des moustaches. M. Bürger a remarqué sa ressemblance avec le *Jeune homme au turban* de la reine Victoria; tandis que les deux figures dans l'ombre à gauche rappellent deux figures du *Siméon*, et l'ange ceux qui veillent sur le tombeau dans le *Christ en jardinier* (Buckingham palace). La collection Suermondt avait un joli croquis de cette composition.

En 1637, autre épisode de l'histoire de Tobie: le superbe tableau du Louvre, qui représente l'ange s'envolant tandis que les Tobie se prosternent et que les deux femmes s'extasient sur le fait miraculeux. Rembrandt a répété exactement le même sujet avec une variante dans l'ange. Au Louvre l'ange qui s'envole est vu de dos; dans le tableau de la collection Nathaniel Hone, il se dirige vers le spectateur.

Rembrandt possédait, comme on sait, une riche collection d'estampes de toutes les écoles. C'est dans l'œuvre de Maarten van Heemskerck qu'il prit deux compositions qu'il reproduisit presque à la lettre. L'une d'elles est le *Tobie* du Louvre. C'est sur la mélodie écrite en traits accentués et nets par Heemskerck, que Rembrandt appliqua la brillante harmonie de son coloris et de son clair-obscur. Une couleur chaude, voilée et mordorée dans une gamme rouge, enveloppe la composition de son mystère et de sa poésie. Les costumes sont chamarrés et brodés à la façon du manteau de Siméon.

Au musée de Dresde, j'ai remarqué un dessin à la plume et à l'encre de Chine, qui est une esquisse (en sens inverse) pour le

tableau du Louvre. On n'y voit de l'ange que la plante du pied dans un nuage. Superbe dessin, plein d'expression. Un autre croquis se trouvait dans la collection Suermondt.

Rembrandt a eu une prédilection prononcée pour l'histoire de Tobie, qu'ont traitée également tous les artistes qui se rattachent à lui. Ce livre de Tobie, aujourd'hui peu connu, eut, quoiqu'il appartienne aux Livres Apocryphes, un attrait spécial pour les peintres. Le récit naïf, le caractère romanesque et l'abondance des sujets le rendirent populaire dans les ateliers. Nous en rencontrons des scènes même dans la peinture italienne. Mais ce qui est remarquable, c'est qu'on ne trouve les sujets de Tobie qu'après le commencement du 17e siècle. C'est alors que surgit la manière humaine de représenter les sujets bibliques; c'est alors qu'un tel livre s'ouvrit aux esprits. Au moyen-âge on peignait surtout ce que la Bible contenait d'affreux et de terrible, le côté apocalyptique; aux 15e et 16e siècles, la passion et les légendes des saints, le côté épique et héroïque; au 17e, l'Evangile, Tobie, etc., le côté humanitaire et humain.

Uijtenbroeck composa une série de sujets empruntés à ce livre; Lastman, Elsheimer et Goudt avaient peint des Tobie; Dou, Flinck, Eeckhout, Victors en firent leur tour.

De Rembrandt, nous avons encore le *Tobie raillé par sa femme*, de la collection César; l'eau-forte de 1641, l'eau-forte avec Tobie aveugle; puis une foule de dessins que nous examinerons après les tableaux.

Parmi les petits tableaux de cette période, on remarque le *Maitre de la vigne*, de l'Ermitage, panneau peint en 1637, très-achevé et dans un ton doré; et le *Christ en jardinier*, de 1638 (au palais de Buckingham), conception originale et d'un effet superbe. La scène se passe sur la terrasse d'un jardin; deux anges lumineux se tiennent sur le tombeau ouvert; Jésus, vêtu de blanc avec un chapeau de paille et une bêche, se présente à Marie; fond de paysage, effet de matin. Ce beau tableau était connu sous le nom de *Noli me tangere*. C'est sur cette composition que l'ami de Rembrandt, Jeremias de Decker, fit le sonnet suivant:

Quand je lis le récit que Saint Jean nous a transmis,
Quand j'en rapproche ce tableau merveilleux,
Je pense: le pinceau a-t-il jamais serré de si près
La plume; les couleurs ont-elles jamais tant approché de la vie?

Jésus dit à Marie: femme ne tremble pas,
C'est moi; sur ton seigneur la mort n'a point de prise.
Elle croit, mais doute encore,
Et hésite entre l'espoir et la crainte.

Les rochers du sépulcre,
Hauts et pleins d'ombres, donnent un air de grandeur
A cette scène. J'ai vu ta main magistrale,

Ami Rembrandt, créer ce tableau;
Et ma plume alors a dû rendre hommage
A ton pinceau, mon encre à tes couleurs [1].

Enfin les deux compositions pour le Prince Stadhouder Frédéric Henri: *la Résurrection de Jésus* et *la Mise au tombeau*, toutes

---

[1] Op d'afbeeldinge van den verrezen Christus en Maria Magdalena. Gedaen door den zeer uitnemenden Rembrandt van Rhijn.

Micat inter omnes.

Als ick d'Historie leze, ons bij Sint Jan beschreven,
En daarbeneven zie dit kunstrijk tafereel,
Waer (denk ick dan) is pen zoo net oit van Pinceel
Gevolgt, of doode verw zoo nagebragt aen 't leven?

't Schijnt dat de Christus zegt: Marie, en wilt niet beven,
Ick ben 't, de dood en heeft aen uwen Heer geen deel:
Zij zulcx gelovende, maer echter nogh niet heel,
Schijnt tusschen vreught en druk, en vreeze en hoop te zweven.

De grafrots na de kunst hoog in de lucht geleid
En rijk van schaduwen, geeft oog en Majesteit
Aen al de rest van 't werk. Uw' meesterlijke streken

Vriend Rembrandt, heb ick eerst zien gaen langs dit paneel
Dies moest mijn pen wat Rijms van uw begaefd pinceel
En mijnen int wat roems van uwen verwen spreken.

Rijmoefeningen van Jeremias de Decker, p. 230.

deux datées de 1636. Ces deux toiles, cintrées en haut, font suite à celles que possédait déjà le Stadhouder et qui se trouvent maintenant dans la Pinacothèque de Munich. Rembrandt remarque dans sa correspondance avec Huijgens «qu'il a mis beaucoup de soin à finir ces toiles et que ce sont celles où il a mis le plus de mouvement; et telle est la raison pour laquelle il y a travaillé si longtemps.»

Le peintre ne serait donc pas d'accord avec ceux qui les ont nommées des esquisses.

Dans la *Résurrection* Jésus se redresse dans la tombe, dont deux anges vêtus de tuniques blanches et en pleine lumière lèvent la pierre. Les soldats effarés se culbutent en tous sens. Ce tableau est très-fini. La *Mise au tombeau*, au contraire, est peinte d'une touche très-large, dans une pâte abondante, sèche et grainelée; cependant c'est bien loin d'être une esquisse, ainsi qu'on l'a prétendu. C'est très-travaillé et fouillé dans la pâte, et très-fini comme ton. La couleur générale est sombre; dans le fond et dans les figures du premier plan, il y a des bruns qui rappellent les coloristes espagnols. Un effet puissant est obtenu dans la partie claire, le groupe où se trouvent le corps de Jésus et ceux qui le descendent dans le sarcophage. Cette partie surtout est fortement empâtée et largement brossée. C'est le chef-d'œuvre de cette série de tableaux de la Passion, peints pour le Prince Stadhouder.

Il existe quelques anciennes copies de cette composition, une au musée de Brunswick et deux dans celui de Dresde; l'une de ces dernières peut-être de la main de Rembrandt, du moins en partie [1].

Cette *Mise au tombeau* de Dresde représente la cavité d'un rocher, dont l'ouverture laisse apercevoir un ciel bleu avec nuages et les collines du Calvaire avec les croix [2]. Le second plan est dans l'ombre, d'une couleur verte; au premier plan, deux hommes soutiennent le corps dans un suaire, en le tenant

---

[1] Cette répétition au musée de Dresde, porte une date peu lisible; j'ai cru déchiffer 1639. C'est peut être «l'esquisse» mentionnée dans l'inventaire de Rembrandt.

[2] Ce détail ne se trouve pas dans le tableau de Munich.

sous les bras et par les jambes. Ce groupe est vivement éclairé par un flambeau que porte un homme à gauche. Un autre homme, qui paraît Joseph d'Arimathie, se tient debout auprès. Au pied du tombeau trois femmes, dont l'une superbe de couleur, et deux hommes sont assis à terre, se livrant à leur désespoir. Ce groupe est éclairé par une lanterne, d'une manière chaude, rouge et colorée.

Mais voici bien une esquisse, peinte avec du brun et du blanc: c'est le *Joseph expliquant ses songes à sa famille*, qui l'entoure remplie d'attention (gal. Six). C'est largement brossé pour indiquer l'effet, mais c'est déjà plein d'expression et d'action. La composition ne diffère que peu de celle de l'eau-forte de cette année; mais les poses des figures varient. Dans l'eau-forte l'action est encore plus vive, et les figures encore plus intimement liées. Nous trouvons ici au premier plan le chien dormant, que Rembrandt a gravé aussi.

Voilà une quantité considérable de tableaux de cabinet, et qui montrent encore la souplesse de son talent, la variété de son style, sa conception inépuisable. Tous ces petits chefs-d'œuvre présentent une face du talent de notre peintre. C'est la continuation de la lignée du *Siméon*; suite admirable, qui porte un cachet particulier très-marqué, et qui, comme certaines eaux-fortes du maître, est empreinte d'une espèce de sentiment et de pittoresque correspondant à certains égards à ce que nous appellerions le sentiment *romantique*.

Il nous reste encore à voir les portraits, puis une œuvre spéciale, enfin les dessins et eaux-fortes de ces années.

Pour les portraits, il y en a une vingtaine. C'est toujours la grande force dans le rendu de l'expression, le dessin juste de la physionomie, la vie et l'âme des personnages qu'on admire. Toujours une grande variété dans la manière de rendre l'individu selon son caractère propre.

Les portraits avant 1634 sont d'ordinaire d'un ton plus argentin, dans un jour plus égal. Dès 1633 commencent quelques nouveaux essais de lumière, des têtes illuminées par reflets, ou à contre-jour; des tentatives de clair-obscur plus profondes et

plus neuves. Enfin une liberté d'allure plus grande, une peinture plus grasse et plus ample, un ton plus chaud.

Nous trouvons en 1636 un grand tableau, qui ne m'est connu que par la gravure de Marcenay. Ce joli morceau représente un superbe paysage avec fond de rochers, de massifs d'arbres, une cascade et un ciel mouvementé. Aux deux bords du tableau le tronc d'un grand arbre. Dans ce paysage se promènent un cavalier et une dame, dont la main repose dans la sienne. Ils sont vus jusqu'aux genoux, lui de trois quarts, elle de face. La main gauche de la dame est étendue et tient une grappe de raisins. Quel est ce grand seigneur, à la toque à plume, au hausse-col, au manteau splendidement brodé, par-dessus son habit à franges et à bords brodés? Quelle est cette dame, aux longs cheveux flottants d'où pend un voile, avec ce riche collier, cette croix en pierres précieuses sur sa poitrine nue, cette robe de soie claire, ce manteau d'hermine? Ils ont l'air d'une reine et d'un prince, se promenant dans un paysage de l'école espagnole ou vénitienne. Ils ont l'air aussi un peu de Rembrandt et de Saskia! Oui, du peintre et de sa femme, entrevus par sa fantaisie, dans un paysage qu'il a rêvé.

Peintre étrange, je ne puis expliquer toutes les énigmes que tu nous proposes! Les visages ressemblent un peu aux portraits fantaisistes de lui et de sa femme que nous connaissons déjà. Ordinairement dans les portraits d'autres personnes il s'en tient davantage au costume du temps, et ce n'est que dans ses études ou dans ses portraits de fantaisie qu'il s'est permis ces travestissements capricieux.

Quoiqu'il en soit, le tableau, qui appartenait au comte de Vence alors que Marcenay le grava, doit avoir été superbe.

De 1637 date le portrait du ministre protestant Eleasar Swalmius, de grandeur naturelle. Il est assis dans sa chaise. C'est le portrait de la collection de lord Ward, qu'une gravure désigne à tort sous le nom de R. Anslo.

Dans un des cabinets du palais Belvédére, où se trouve la galerie de Cassel, quatre portraits en pied de grandeur naturelle, sont face à face et composent une sorte de cartel.

L'un est un élégant gentilhomme par van Dijck, dans un habit violet brodé d'or; — l'autre le marquis d'Avallos par Titien, tout vêtu de rouge, et accompagné d'un chien de chasse et d'un amorino qui tient un casque; — le troisième un personnage en habit violet avec fourrures, par Rubens. Le quatrième qui ne leur cède en rien, est de Rembrandt. Il représente un monsieur entre trente et quarante ans, probablement un magistrat, debout, appuyé sur une cheminée. Il est tout en noir, avec manteau et chapeau; un de ses gants est par terre. Dans le fond à droite on voit les dalles d'un corridor et une porte couverte de clous. Ce beau portrait, daté 1639, est peint dans le style des œuvres de cette période; la touche indique qu'on avance vers la *Ronde*. Ce n'est pas Six, ainsi qu'on l'a baptisé.

Un très-beau portrait de cette époque, daté 1639, est celui de la charmante jeune femme, qui se trouve chez M. van Weede à Utrecht. Elle est vue jusqu'aux genoux, dans un élégant costume, robe noire à broderies d'or, grande collerette à triple rang de dentelles, profusion de perles et de bijoux. Le visage frais et souriant est peint avec délicatesse; l'expression est très-vivante. Les cheveux blonds et crêpés descendent sur le front; la joue est éclairée par un reflet de lumière. La main gauche tenant un éventail et appuyée sur la rampe d'un escalier, est très-élégante. Un ton doré recouvre de ses chauds reflets cette peinture distinguée.

Je ne m'étendrai pas en détail sur les autres portraits de cette période, où se range le beau portrait du peintre, de 1637, peint dans un ton doré (au Louvre), celui de sa mère à l'Ermitage, et le beau portrait de vieille s'appuyant sur un bâton, au musée de Vienne. Ce dernier, peut-être le portrait de la mère de Rembrandt, est extrêmement fini.

Un tout petit panneau, un paysage, le premier que nous connaissions dans les peintures du maître, nous appelle. Il se trouve à Cassel, galerie si riche en Rembrandt. Ce n'est qu'une étude, mais c'est un morceau délicieux. Au premier plan un canal glacé avec des patineurs et d'autres figures; le coin droit dans l'ombre, occupé par un bout de maison, des paniers, deux figures, etc.; au milieu une femme avec son chien; sa manche

rouge et son tablier blanc ravivent les gris jaunâtres de la glace. Au fond un terrain avec maisons, granges, moulin, pont, un saule effeuillé, un chariot avec un cheval: couleur brune. Le ciel est d'un bleu verdâtre. Tout cela, dans une sorte de brume qui amortit la lumière, dans des couleurs grises et brunes, et peint prestement d'une touche grasse et large, rend à merveille l'effet de l'hiver.

La place que les dessins prennent dans l'œuvre de Rembrandt doit être précisée. De nos jours le dessin, l'aquarelle, ont pris un développement qui leur assure une place spéciale. Les raffinements de papier, de couleurs, de procédés en ont fait une branche d'art séparée, indépendante. C'est une peinture avec d'autres couleurs, mais une peinture par la profondeur, le fini. Tel y excelle qui ne réussit pas aussi bien en peinture, et au contraire il est des peintres qui ne savent pas faire des aquarelles achevées. Pour les peintres anciens en général le dessin n'avait pas cette portée; c'était soit un moyen d'étude, soit un procédé expéditif pour fixer à la hâte les impressions de l'artiste. C'est ainsi que Rembrandt en fit usage. Parmi les centaines de ses dessins il n'en est que peu qui approchent du dessin dans le sens moderne. Ce sont soit des études d'après nature, comme tous ces lions grandioses, plusieurs portraits, etc.; soit des notes prises sur le vif pour conserver un souvenir, un motif, une ligne, une ombre; soit des conceptions, des embryons d'idées, fixées au vol sur le papier avec une plume grossière, quelques teintes lavées, ou quelques traits de pierre noire. C'est par ce côté vif, prime-sautier que ses dessins ont un si grand charme, souvent augmenté par ce qu'ils ont d'inachevé et par ce qu'ils laissent de cette manière à compléter par la pensée du spectateur. En fait d'études il y a de 1635 un beau dessin au musée de Berlin, une tête d'homme, à la pierre noire rehaussée de blanc. En fait d'esquisses pour des compositions, nous avons entre autres, de 1635 *les Disciples d'Emmaüs*, avec l'éclat de lumière dans lequel Jésus a disparu, dessin à l'encre brune gravé par Houbraken et reproduit en fac-simile par Josi. Puis la *Sainte Cène*, dans la collection de M. de Vos

à Amsterdam; une répétition se trouve à Berlin. Il est fort curieux d'observer ici comment Rembrandt, suivant de près la composition connue de Léonardo, l'a interprétée à sa manière; c'est un Da Vinci traduit par Rembrandt. Le dessin de M. de Vos est à la plume et au lavis; celui de Berlin est largement lavé à l'encre de Chine. Il y a quelques changements dans les figures. Mais Rembrandt a arrangé tout autrement le fond, occupé, chez Da Vinci, par la muraille percée de trois ouvertures rectilignes, vers lesquelles rayonnent les poutres du plafond. Voici notre peintre luministe qui modifie ces fenêtres et ces lignes droites, et y substitue une lueur qui entoure le Christ, tandis que les rayons des poutres sont devenus des rayons de lumière!

Parmi les dessins toute une série est consacrée à l'histoire de Tobie.

Quelle jolie édition illustrée de ce remarquable roman sémitique on ferait avec les dessins de Rembrandt! Tous ces croquis plus ou moins achevés, doivent avoir été faits dans la période entre 1635 et 1641, ainsi que l'indiquent leur style, leur esprit et la communauté des sujets.

Voici d'abord le vieux Tobie aveugle assis auprès de la cheminée; le jeune homme à genoux devant lui est son fils, qui va chercher le poisson miraculeux. Dessin du musée de Dresde.

Un second dessin, un simple contour à la plume, dans la collection Albertine, montre le vieux Tobie assis, et derrière lui sa femme qui lui fait des reproches; une chèvre, une chaise, un tonneau, un balai forment les accessoires. Au premier plan un petit feu. Dans un autre dessin de la collection Albertine, c'est l'intérieur du vieux Tobie; sa femme occupée au rouet est assise auprès de lui. L'ange debout lui adresse la parole; à droite en arrière le jeune Tobie coupant du pain et le chien qui se dresse sur ses pattes de derrière.

Dans un croquis, que posséda M. N. Goldsmid, le jeune Tobie partant embrasse son père.

Ensuite nous le voyons en chemin. Le jeune homme et l'ange aux aîles déployées marchent, tous deux munis de grands bâtons; le chien les devance en courant. Au fond de grands arbres.

Beau dessin à larges traits de plume avec quelques touches d'encre brune. Elsheimer a fait une composition pareille où l'ange est identique à celui de Rembrandt.

Puis l'ange montre le poisson à Tobie; c'est le sujet d'un dessin au musée de Dresde.

Dans un autre dessin de la même galerie, Tobie s'incline pour prendre le poisson, et l'ange aux aîles courtes et avec un chapeau rond, se tient à côté de lui [1].

Rembrandt a ajouté un motif charmant dans un superbe dessin de l'Albertine; c'est un beau paysage, avec fond de bois et de montagnes aux belles lignes accidentées. Au premier plan l'eau et le poisson qui en sort à demi en ouvrant la gueule, ce qui effraie tellement le jeune Tobie qu'il se recule d'épouvante en retombant sur le talus de la rive; cependant l'ange l'exhorte a se rendre maître du poisson. Uijtenbrouck avait déjà traité ce même sujet.

Enfin le poisson est pris; voici Tobie occupé à l'ouvrir, — dessin du musée Fodor.

Mais la même scène est encore plus jolie dans un magnifique dessin à larges traits de plume avec des teintes plates à l'encre brune. Le fond est composé de grands arbres largement faits, Tobie agenouillé ouvre le poisson; à gauche l'ange à courtes aîles déployées se courbe, les mains sur les genoux, pour surveiller l'opération. A droite le petit chien se désaltère dans la rivière. O le charmant, le magnifique dessin!

Et maintenant le retour. Voici, dans un dessin à l'encre brune, d'un grand caractère, au musée Fodor, l'intérieur de Tobie; son fils revient; l'aveugle s'avance vers lui, le chien s'associe à eux, et sous la porte ouverte, comme un serviteur fidèle mais discret, se tient l'ange.

Dans un croquis de la collection Suermondt, le jeune Tobie oint les yeux de son père.

L'ange alors part, il s'envole dans les airs et la famille entière se prosterne.

Nous trouvons cette scène dans plusieurs croquis d'une com-

---

[1] Ce joli dessin pourrait être aussi de Eeckhout ou de Hoogstraten.

position différente. Les deux Tobie, père et fils, se prosternent, le jeune homme avec le geste le plus expressif en se jetant la face contre la terre; les femmes se tiennent sous la porte de la maison, avec des gestes d'admiration et de stupeur; l'ange disparaît dans un nuage lumineux; quelquefois on le voit entièrement, d'autres fois on n'aperçoit plus que ses pieds, ou rien qu'un éclat de lumière.

C'est ainsi que Rembrandt l'a dessiné dans deux compositions, l'une à Dresde, l'autre au musée de Berlin (coll. Suermondt); deux superbes dessins de l'Albertine sont composés avec des variantes, et se rapprochent davantage de la belle eau-forte de 1641.

Il y a dans tout cela une mine de motifs charmants, pittoresques et émouvants.

Mais il est encore une ample récolte d'eaux-fortes qui nous attend. Dans cet art à peu près créé par lui, Rembrandt poursuit et pousse plus loin ce qu'il a commencé dans ses dessins. Ce sont encore des études, des motifs qu'il note, des compositions. Voici les trois *Têtes orientales* avec leurs inscriptions énigmatiques [1]; les beaux croquis de femme, avec Saskia; des sujets pittoresques: *le Charlatan*, *la Faiseuse de galettes* — pièce qui rappelle beaucoup une estampe de J. van de Velde; — une pièce allégorique, d'un travail fort délicat: *la Jeunesse surprise par la mort*, qui par le costume fait penser à Lucas van Leyden, et par le sujet à la danse des morts de Holbein. Plusieurs portraits, — sa mère, le peintre et sa femme, têtes et bustes de Saskia, le *Rembrandt de face au bonnet à plume*, morceau d'une délicatesse extrême, d'un ton argentin, chef-d'œuvre de

---

[1] Dans ces mots on a cru lire d'abord *Venetiis*, erreur qui a été bientôt reconnue. Ensuite on a proposé *renetus*, c'est à dire *du Rhin*. Il est évident cependant que ce n'est pas là le mot de l'énigme. Cela ne vaut pas la peine, mais enfin ..... qui voit une montagne veut la gravir et l'inconnu nous attire. — Voici ce qui en définitive me paraît vraisemblable, c'est que ces lettres forment le mot *geretuckierdt* (en abrégé sur les deux autres pièces), c'est-à-dire *retouché*. On sait que l'inventaire de Rembrandt mentionne aussi quelques tableaux retouchés (geretukeerd) par lui. Il se pourrait en ce cas que Rembrandt n'eut fait que retoucher ces pièces, gravées peut-être par Lievens, ou bien qu'il ait repris ses propres planches et les ait retouchées lui-même.

modelé dans les chairs du visage et de maniement de la pointe; le *Rembrandt appuyé*, portrait qui est devenu le type le plus connu du peintre. Dans ces deux portraits, il s'est costumé avec sa toque et son beau manteau brodé, et il a la chevelure au vent. Surtout dans le portrait où il appuie le bras gauche sur un parapet, la tête a une expression sublime de vie, de force, de génie, avec son regard fixe, perçant, son front ridé, sa bouche fermée et sa moustache altière.

Dans cette figure il a exprimé toute la fougue, tout le fantastique, qui remplissaient son esprit, et qui se reflètent ici dans son extérieur.

Trois autres portraits présentent trois personnages avec lesquels le peintre était en relation.

L'un est celui de Johannes Uijtenbogaerd, qu'il avait peint en 1633, prédicateur et théologien célèbre, qui fut mêlé aux controverses religieuses du temps [1]. Il partagea la défaite des *Remonstrants* et fut banni avec Grotius, Arminius et Episcopius. L'avénement du Stadhouder Frédéric Henri lui rouvrit les portes de son pays. Quoique demeurant à la Haye, il continua ses relations avec ses confrères d'Amsterdam. Ce fut en 1635, à l'âge de 78 ans, que ce portrait fut fait par Rembrandt. C'est une belle eau-forte de forme octogone, accompagnée de vers latins de Grotius. Pièce illustre, — une superbe eau-forte de Rembrandt, — un portrait de Uijtenbogaerd, — des vers de Grotius.

La tradition range Menasseh-ben-Israel parmi les amis de Rembrandt et tout porte à le croire. En homme dont l'esprit curieux se portait partout, le peintre se sentait attiré vers ce monde poétique et pittoresque que la nation élue porte partout avec elle. Menasseh habitait aussi la Breedstraat, dans une maison à l'angle de la rue où se trouvait l'habitation de Rembrandt. C'est lui peut-être qui l'a aidé à s'initier à la vie juive.

Menasseh n'avait que trente-deux ans lorsque le peintre fit son portrait. En cette même année il écrivit son livre *De crea-*

---

[1] Dans une de ses élégies Barlaeus dit de lui:
«Magne senex, secli contemptor et aevi.»

tione problematica et de resurrectione mortuorum [1], lequel fut suivi de plusieurs ouvrages savants.

1655 En ~~1654~~ Rembrandt exécuta les quatre estampes pour son livre sur la statue de Nabuchodonosor.

Menasseh fut un homme éminent; une mission de grand intérêt lui fut confiée par la synagogue d'Amsterdam, auprès de Cromwel, pour obtenir des concessions en faveur des Juifs; il était docteur en médecine, prédicateur, théologien et philosophe. Grand savant, rempli d'érudition rabbinique et aussi de tout ce que la Renaissance avait apporté en fait de goût et de science, il fut l'ami de Hooft, de Grotius, de Vossius qui traduisit son *Conciliador*, de Barlaeus à qui il inspirait cette belle pensée:

Si sapimus diversa, Deo vivamus amici [2].

Menasseh institua à Amsterdam une imprimerie hebraïque, devenue célèbre depuis grâce à Athias.

Rembrandt pouvait donc se glorifier d'être en relation avec ce personnage, dont il fit également en 1636 un portrait peint, cité par Smith.

En 1639, le peintre fit le portrait de Uijtenbogaerd, le receveur, dont nous nous occuperons plus tard.

Nous ne saurions cependant clore cette revue sans admirer

---

[1] Amst typis et sumptibus auctoris, 1635—1636, 1 vol. petit in 8°. velin.

Barlaeus a chanté l'éloge de ce livre. Menasseh a écrit encore:

De termino vitae; quibus vett. Rabinorum ac recent. doct. sent. explic. Amst. typis et sumptibus auctoris 1639, 12°.

Menasse ben Israel's Welkomst, uyt zijns Volcks naem aen de Prince van Oranjen Frederic Henric, als hij met de Doorl. Koningin Henriette Maria, Gemalin des Hoogh-Gebiedende Karolus, Kon. van Engelandt, enz... onse Synagoge besocht Wt het latyn overgeset. Amst. voor Roelof Joosten, 1642.

Piedra gloriosa, 1654.

Conciliador, o de la conviniencia de los lugares de la S. Escriptura, que repugnantes entre si parecen. Amst. An. 5401. Dédié aux conseillers des Indes Orientales. Traduit en 1633 par Vossius.

De hoop van Israel, 1666; avec un portrait de l'auteur aet. 38 A°. 1642

La vie de Menasseh a été écrite par Thomas Pocock. On trouve aussi des particularités intéressantes dans le discours de Mr. N. J. van Eckelen dans les *Œuvres du Zeeuwsch Genootschap*; et dans un article de M. F. Nagtglas dans le *Zeeuwsch jaarboekje* 1864. Un fils de Menasseh, Dr. Samuel Menasseh-ben-Israel fut enterré en 1657 à Middelburg.

[2] Si la science nous sépare, vivons amis en Dieu.

quelques-unes des compositions de sujets bibliques; les *Vendeurs chassés du temple*, belle pièce pleine de mouvement; le *Retour de l'enfant prodigue*, jolie estampe où Rembrandt a encore suivi entièrement une composition de Maarten van Heemskerck; *Agar renvoyée par Abraham*, belle pièce très-finie, avec beaucoup de finesse d'observation dans les caractères; *Joseph racontant ses songes*, morceau si fortement empreint du caractère juif; *Adam et Eve*, figures vulgaires, mais d'une grande vérité, et, comme gravure, pièce d'une grande beauté; *Siméon*.

Deux grandes feuilles surtout, deux pièces magnifiques excellent dans ces années. L'*Ecce homo*, de 1636, et la *Mort de la Vierge*, de 1639. L'*Ecce homo!* quelle expression dans les têtes, quelle puissance dans l'observation et le rendu des caractères, quelle force dramatique! Jamais toutes les passions violentes qu'a suscitées cette scène n'ont été exposées comme dans cette planche. Elle est achevée avec toutes les ressources d'une pointe savante et avec un ensemble des plus remarquables dans une eau-forte contenant une centaine de figures.

La *Mort de la Vierge* est traitée tout différemment. Jamais cet homme à faces multiples ne se répète. La gravure est légère, dans des tons blonds et argentins, avec peu de parties d'ombres plus nourries. La conception est grandiose. Entourée d'une foule dont les sentiments de compassion, de douleur, d'attention sérieuse sont exprimés avec un talent prodigieux, la Vierge reçoit les derniers secours du médecin et du prêtre. En haut les nuages s'ouvrent et les anges s'apprêtent à recevoir son âme. C'est une des plus belles conceptions du maître. On dirait que la fougue qui le dominait ne laissait pas à sa main le temps d'achever les traits, qui ne font que ciseler légèrement ses pensées. Les anges renversent toutes les théories sur ce qu'on appelle le beau; ils sont laids et cependant ils sont sublimes.

Une fine eau-forte au trait, un docteur tâtant le pouls à un malade, est une étude pour la figure du médecin qui assiste Marie.

XIX.

TROIS ÉLÈVES: VICTOR, EECKHOUT, PHILIP KONINCK, 1635—1640.

Trois artistes se rattachent aux années que nous venons de parcourir. Victor, Eeckhout et Philip Koninck ont fréquenté vers les années 1635 à 40 l'atelier de Rembrandt, que Flinck et Backer venaient de quitter. Nous avons de Jan Victor des œuvres datées de 1640 à 1663. Nous pouvons donc placer son apprentissage vers 35 à 40. Une œuvre de 1640 est intéressante à divers titres. C'est une jeune fille regardant par sa fenêtre, la main droite sur l'appui, la gauche tenant la petite chaîne du volet ouvert. Ce tableau relève directement de Rembrandt, ainsi que l'*Isaac bénissant Jacob*. Ils respirent le sentiment et la pratique du maître. La *Jeune fille* [1] est un des motifs familiers à Rembrandt. C'est encore le maître, toujours si précieux sur le chapitre des accessoires et des draperies, qui a inspiré ou arrangé l'emploi de la petite écharpe qui entoure les épaules de la jeune fille et retombe sur son bras droit. Rembrandt a employé une écharpe pareille, arrangée de la même façon dans le portrait dessiné de *Titus*.

Cette *Fille à la fenêtre* a été peinte par le maître et par la plupart des élèves; Dou l'a représentée avec une lumière dans la main; Bol, dans l'eau-forte connue, avec une poire. Philip Koninck a

---

[1] Le tableau se trouve au Louvre; signé Jan Fictoor *f* 1640. Un tableau pareil parut à la vente Brants 1813. Pour ce peintre, voir avant tout W. Bürger, *Musées de Holl.* II. Aux œuvres citées par cet auteur je puis ajouter un tableau au château Moyland de M. Steengracht, près de Clèves. C'est un marché; à droite une marchande de légumes, à gauche un homme qui vend des lunettes, et autres figures.

peint aussi une *Fille à la fenêtre*. Maes, la jeune fille dans une fenêtre à volet rouge, entourée d'un pêcher.

L'Isaac bénissant Jacob, sujet traité aussi par Lievens, Bol, Backer, Flinck, Eeckhout, S. Koninck, de Gelder, a été peint probablement sous l'inspiration directe du maître.

Victor a pris de l'enseignement de Rembrandt l'aptitude pour les sujets divers. Il a peint le portrait, les grands tableaux d'histoire, — parmi lesquels son *Amman devant Esther*, figures de grandeur naturelle, mérite l'attention, — le paysage, le genre, des noces, des paysanneries, des charlatans, des marchés [1]. Il est remarquable que vers le temps où Rembrandt donnait le plus d'attention au paysage, l'œuvre de Victor reflète aussi cette face du maître; il a fait plusieurs paysages, des marines, des plages.

Quant aux sujets bibliques, ce sont les scènes familières à ce cercle. Tobie est un des favorisés. La *Capture de Samson*, à Brunswick, me semble dater d'un temps rapproché de l'apprentissage de l'artiste; comme rendu et comme facture il est d'une remarquable analogie avec le *Samson* de Rembrandt à Cassel.

Victor a du talent. Chez Rembrandt il a acquis le goût du pittoresque, de l'extraordinaire, de la grandeur et le sentiment de la puissance et de la profondeur dans la couleur. Mais en visant à une couleur vigoureuse, par un empâtement fort, il a souvent rendu sa peinture un peu lourde et dure. La finesse, la transparence lui font alors défaut.

Gerbrand van den Eeckhout tient de Rembrandt par un autre côté. Il embrasse le même cycle de sujets que Victor, l'histoire, le portrait, le genre et le paysage, mais il n'excelle que dans les petits tableaux. Là il est le plus près du maître, non seulement par les dehors qui lui ressemblent en tous points, mais aussi par des qualités d'intimité et de sentiment. Il a essayé plus tard, avec moins de succès, les toiles à figures de grandeur naturelle, dans un style qui se rapproche un peu du style italien. Quand il se souvient de Rembrandt et ne l'imite pas de trop près, il fait de très-belles choses.

---

[1] Comme Rembrandt il a peint un bœuf écorché.

Alors il crée la *Résurrection de la fille de Jaïre* [1] (Berlin), le *Tobie* (Brunswick), petits tableaux pleins de sentiment et de pittoresque, et d'un effet piquant. Le second de ces tableaux offre ceci de remarquable, qu'on y voit le même escalier et la même cheminée avec le pot sur le feu que dans le tableau de Rembrandt, le *Philosophe en méditation*. Le *Tobie* de Rembrandt est de 1636, date qui indique peut-être celle de l'œuvre de Eeckhout. Ce sont les petits tableaux bibliques de Rembrandt qui l'ont le plus heureusement inspiré. Il a aussi beaucoup dessiné, et ses dessins offrent souvent des analogies frappantes avec ceux de son maître.

Eeckhout a été constamment lié d'amitié avec Rembrandt et avec Roghman.

De l'activité artistique de G. van den Eeckhout il existe deux témoignages fort curieux: deux recueils, intitulés l'un: *Gerbr. van den Eeckhout, Veelder hande niewe compartemente M. Mosyn sc. Clem. de Jonghe exc. Amsterd.* 1650 25 *pp. fol.* l'autre: *Verscheyde constige vindingen om in Gout, Silver en Steen te wercken, dienstigh den Silversmeden, Beelthouwers en Schilders, naer d'inventien van Gerbr. van den Eeckhout, J. Lutma, A. en P. van Vianen en andere constige meesters. Eerste deel. Tot Amsterdam gedr. by Cornelis Danckertsz*, 11 *pp. Mosyn sc. fol.*

Il s'ensuit que v. d. E. s'occupa aussi des études de style et d'ornementation, en vogue depuis la Renaissance.

Je ne puis me permettre d'entrer ici plus avant dans l'analyse du talent d'Eeckhout ni des autres élèves, mais il est une observation qui se rapporte à tous et que je ne dois pas omettre. Si je mentionne tous ces élèves pour compléter le tableau de l'activité de Rembrandt et pour étudier les divers reflets de son talent sur eux, je risquerais, en n'appuyant que sur leurs ressemblances avec le maître, d'être injuste envers ce qu'il y a d'individuel dans leur talent. On ne les regarde ordinairement que comme des facettes de Rembrandt, ou comme la monture de ce brillant bijou. Il faut convenir qu'ils ont un peu contribué

---

[1] Ce tableau a été attribué à tort à Rembrandt; Schmidt aussi l'a gravé avec le nom de Rembrandt.

eux-mêmes à un tel jugement, mais il est juste néanmoins d'observer que plusieurs de leurs œuvres font preuve de talents propres. Il est remarquable que c'est surtout dans leurs dessins et dans leurs études qu'on trouve ces traces d'un esprit plus personnel.

Philip Koninck est encore un de ceux qui sont étroitement liés à Rembrandt, qu'il a fréquenté durant cette période. C'est surtout au paysage que Koninck doit sa réputation, mais il a peint aussi la figure, et même beaucoup.

Les anciens catalogues attribuent une quantité de portraits et de sujets à figures à Philip.

Hoet par exemple mentionne une *Servante qui regarde par la fenêtre* [1], et plusieurs autres. A Brunswick j'ai vu un *Vieux philosophe*, de grandeur naturelle, couvert d'un manteau, assis devant une table avec des livres; peinture large et vigoureuse de couleur, qu'on peut lui attribuer. Le même sujet a été traité presque identiquement par Bol, dans un tableau au musée de Berlin. Une *Vénus dormant*, peinte par lui, a eu de son vivant une grande réputation et fut chantée deux fois par Vondel, ainsi que d'autres de ses figures et portraits.

Koninck fit plusieurs fois le portrait de ce poète:

Un dessin à la pierre noire «d'après nature» [2], deux autres à l'âge de 90 ans, et plusieurs portraits peints. C'est par des vers de Vondel que nous connaissons deux de ces peintures. Dans un de ces morceaux le poète dit, par allusion au nom de Koning (roi)

l'image
Qu'a créée le *Roi* Philippe,
Roi par le pinceau et les couleurs. . . . . [3]

Un autre poème, daté 1656, a pour titre: *Sur mon portrait en petit, par Filips de Koning.*

---

[1] Een natuurlijk stuk door Philip Koning, daar een meyt uyt het vengster legt *f* 210.

[2] Vente Muilman h. 5¼ l. 4¾ pouces vendu *f* 4.10 à M. de Vries. Le même dessin était dans la vente B. de Bosch, 1817, Amsterdam: « Un portrait de Vondel d'après nature, à la pierre noire, h. 5¼, l. 4¾ p. »

La magnifique collection de M. J. de Vos Jz. conserve ces trois dessins.

[3] Het stomme beelt,
Dat Koning Flips bekent voor zijnen vader, etc.

Une troisième fois, ce fut en 1662, Vondel disait:

Je comptais soixante quinze ans,
Lorsque Koning etc. [1]

Ce dernier portrait, que possédait le commentateur de Vondel, M. J. van Lennep, est une peinture superbe, que Rembrandt eût pu signer; tête expressive, d'une exécution vigoureuse et d'un ton profond et chaud.

Philip Koninck n'a donc pas seulement peint la figure mais il a même excellé dans le portrait. Toutefois le paysage reste son titre le plus glorieux. C'est là qu'il a déployé un talent original et puissant, c'est avec ses paysages qu'il s'est conquis une place à part dans la grande école du 17e siècle.

Koninck épousa en 1656 Margareta van Rijn, peut-être une parente de Rembrandt. C'est encore Vondel qui nous apprend ce détail par une pièce de poésie: *A la demoiselle Margareta van Rijn, artistement peinte par P. de Koning*, finissant par ces mots:

. . . . . . qui épouse ce trésor?
Qui, si ce n'est la main d'un Koning (d'un roi) [2].

---

[1] Ik telde vijf en seventigh,
Toen Koning mij dus levendigh,
Te voorschijn braght op zijn panneel. Etc.

[2] Aen de Jongkvrouw Margareta van Rijn kunstigh afgebeelt door P. de Koning.

Wat zien we hier? is 't verf, en schijn,
Of wezen? o gij overschoone,
Men kroone u billijk met de kroone
Der schoonheid, perle van den Rijn.
. . . .
Wie plukt dees roos? wie trouwt dit pant?
Wie anders als een Konings hant.

MDCLVI.

Koninck eut un fils qui se rendit aux Indes. En 1688 celui-ci envoie de l'argent à ses parents, ainsi qu'il apert de la pièce suivante, trouvée dans une liste des lettres de change envoyées aux Pays-Bas, qui accompagne la missive générale du 27 Décembre 1688 du gouverneur des Indes: » 1000 Rds. in pes. Japanse Coebangs van den boekhouder *Aernout Coning* om weder voldaen te worden aen hem zelfs of bij overlijden aen zijn vader Philip Coningh en moeder Margaretha van Rijn tot Amsterdam. . . . . *f* 2400 » (cinq mille francs).

XX.

COUP D'ŒIL SUR LA VIE DE REMBRANDT.

On voit que Rembrandt était très-occupé par ses travaux. Sans doute il fallait déjà, comme dit Houbraken, le bien payer et le prier par-dessus le marché, si l'on désirait avoir quelque chose de sa main. Il n'aura donc pas fréquenté les réunions joyeuses de ses confrères, dont plusieurs menaient une vie assez leste, ce qui d'ailleurs n'entrait pas dans son caractère. Jeune encore, sa vie se trouva réglée par le mariage. Il retrempait son esprit dans la nature, qu'il étudiait pendant ses promenades autour de la ville, et dans le commerce de quelques hommes dont le caractère et l'esprit était en harmonie avec le sien. Le travail occupait ses jours. Epiant la vie dans la grande ville, visitant les marchés, les marchands d'antiquités, il cherchait partout des meubles, des armes, des costumes, des draperies pittoresques et curieuses. Déjà se formait son cabinet extraordinaire, qui jouirait aujourd'hui d'une renommée européenne. Il courait les ventes et achetait des tableaux et des estampes. Les murs de sa maison commençaient à se couvrir de ces toiles remarquables, ses meubles de moulages d'après l'antique ou d'après nature, ses cartons s'emplissaient de centaines d'estampes.

Au mois de juillet de 1638, il lui naquit une fille, qui reçut le nom de Cornelia, celui de la mère du peintre. Titia, sœur de Saskia et femme de Copal, fut témoin au baptême, Dominus Sylvius ne fit pas le sermon, mais il se leva pour administrer le baptême [1].

Vers 1636 à 38 van Rijn quitta la maison de la Breedstraat. Dans une lettre de cette époque à Huijgens, il écrit au bas de

---

[1] Cet enfant, baptisé le 22 juillet dans la Oude Kerk, fut enterré 16 août dans la Zuider kerk. Scheltema, *Discours*, p. 67.

la page qu'il demeure à côté de Lyonaeus Boereel, dans la Nieuwe Doelestraat; mais bientôt il changea encore une fois de demeure, car dans une lettre du 12 janvier 1639 il a soin d'ajouter en post-scriptum: «Monsieur, je demeure au Binnen-Amstel, la maison est nommée de Suijckerbackerij,» (la fabrique de sucre). Le Binnen-Amstel était un quai sur l'Amstel, nouvellement bâti et situé alors à l'une des extrémités de la ville.

Quant à la famille résidant à Leide, Harmen van Rijn était mort vers 1632; la mère vivait seule avec sa fille cadette Lijsbeth. De ses autres enfants elle avait perdu Gerrit, Machteld et Cornelis. L'aîné, Adriaen, avait son ménage et son moulin sur le Rhin, non loin de la demeure paternelle. Enfin Willem, qui était boulanger à Leide, était aussi marié [1].

Le 18 mai 1638, on fêtait à Amsterdam un autre mariage. Le fils de Sylvius, Petrus Sylvius, prédicateur à Slooten en Frise, épousait Sibilla Dilburgh.

Peu de temps après, le 19 novembre, le vieux Sylvius mourut.

Le mois de janvier 1638 inaugura une suite de procédures entre plusieurs membres de la famille de Saskia [2]. Dans la troisième procédure, entre Rembrandt, tant pour lui que pour Saskia, d'une part, et Mayke van Loo avec le Dr. Alb. van Loo, d'autre part la cour de Frise rendit, le 16 juillet 1638, un arrêt qui offre de curieux détails.

---

[1] Il épousa 30 juin 1636 Willemgen Pietersdr., veuve de Jacob Symons van Leeuwen, et il demeurait sur le Rhin, probablement dans une des maisons que sa mère y possédait. Son frère Adriaen avait épousé Lijsbeth Symonsdr., van Leeuwen. *Archives de Leide.*

[2] Dans le partage des biens du conseiller Rombertus Ulenburgh, une terre en Frise, nommée Ulenburchs Staete, avait été achetée par dame His Eminga, veuve de Haringh van Sytzema et par le docteur Albertus van Loo avec sa femme. Ceux-ci, sous certains prétextes, ne payant pas les termes convenus, furent cités en justice par l'avocat Ulricus Ulenburgh, le docteur Gerardus van Loo comme mari de Hiske Ulenburgh, Rembrandt van Rijn comme mari de Saskia Ulenburgh. La cour de Frise se prononca en faveur de ces derniers

Deux mois après, un nouveau procès eut lieu au sujet d'une autre terre avec maison, provenant de la succession de Rombertus, entre les descendants du conseiller Rombertus (Rembrandt comparaissant pour sa femme) et Dirck Alberts.

Voilà le contenu de deux arrêts de la cour de Frise, par lesquels j'ai tâché de compléter l'histoire du procès publié par M. Scheltema. Malheureusement les autres pièces ont disparu du dossier et je n'ai pu avoir que les deux arrêts.

Il paraît que les procès antérieurs avaient un peu aigri les parties. Rembrandt, assisté de son beau-frère, l'avocat Ulricus Ulenburgh, déclare «que lui et sa femme sont richement et *ex superabundanti* pourvus de biens (ce dont ils ne peuvent jamais être assez reconnaissants envers le Tout-Puissant); que nonobstant cela, les défendeurs se sont permis d'insinuer que sa femme Saskia avait gaspillé son héritage paternel en parures et ostentation [1]. Il nomme cela une injure, qui, Dieu merci, est entièrement contraire à la vérité. Il demande que la cour déclare que c'est une injure et condamne les défendeurs à payer à lui et à sa femme, à chacun 64 goutguldens (environ 180 francs).»

Les défendeurs répondent «que ni Rembrandt, ni Saskia n'avaient été nommés dans la pièce incriminée; que seulement Jeltie Ulenburgh avait été nommée; que les paroles, d'où l'avocat Ulenburgh veut induire une injure, ont été employées sans aucune intention d'injurier. Au surplus s'ils s'en trouvent froissés, ils offrent de payer huit goutguldens aux plaignants, qui ne sont qu'un peintre et une femme de peintre, c'est-à-dire, personnes privées» [2].

La cour conclut qu'il n'y avait pas d'injure et déclara le demandeur non recevable en sa demande [3].

---

[1] «met proncken ende praelen.» — En vérité si nous ne savions que c'était une coutume artistique de Rembrandt et que son pinceau les créait facilement, les parures et les bijoux d'une richesse incroyable, qu'on remarque sur les portraits de Saskia, donneraient un semblant de vérité à cette accusation. Les parents de Saskia ont été peut-être induits en erreur par toutes ces perles et pierres fines que créait le pinceau du peintre!

[2] «sijnde maer een schilder ofte schildersvrouw, ende alsoo private personen.»

[3] C'est peut-être à cette plainte que se rapporte une pièce de poésie de Huijgens, intitulée: *Consolation et avis à un ami, qui craint d'être calomnié.* «S'il est venu, dit le poète, des barbouilleurs, qui ont voulu me faire accepter une image, une peinture de vous, je ne me suis pas laissé attraper. Je connais bien votre âme, je sais que vous fûtes un peu libre quelquefois, mais ce n'est pas là le fond de votre caractère. Et qui n'a jamais failli? Je ne me laisse pas induire en erreur sur vos vertus. Mais vous, tâchez de ne pas donner prise. Le prix de la vertu, vous avez déjà appris à le connaître en quittant *votre demeure à Leide.* Enfin, faites en sorte qu'on ne trouve jamais de ressemblance entre vous et ces peintures calomnieuses.» — (*Sneldicht*, XVI$_e$ boeck, n°. 5).

La peinture dont Huijgens tire son allégorie, la demeure de Leide, la calomnie mentionnée, tout cela m'a conduit à appliquer ces vers à notre peintre.

XXI.

REMBRANDT EN RELATION AVEC HUIJGENS.

Jusqu'ici nous n'avons pas vu que Rembrandt ait eu aucune relation avec les principaux littérateurs de la ville où depuis huit ans il avait fait connaître tant de chefs-d'œuvre. Ce fait, sur lequel nous aurons à revenir, est d'autant plus remarquable, que ces beaux-esprits abondent en vers élogieux sur tous les autres artistes. Rembrandt paraît avoir eu de suite sa place à part. Cependant il eut dès l'abord des relations suivies et assez intimes avec Constantin Huijgens.

Huijgens, savant et poète plein d'esprit, conseiller et secrétaire du Prince Stadhouder, fut pendant de longues années en relation avec une quantité d'artistes et l'intermédiaire entre ceux-ci et le Stadhouder. La connaissance de Huijgens et de Rembrandt date déjà de très-haut. L'on connaît le récit de Houbraken sur le protecteur distingué à la Haye, que le peintre trouva lorsqu'il était encore à Leide. Il se peut que cela soit vrai, et que Huijgens ait été le Mécène qui lui paya 100 florins pour son premier tableau. En 1632, Rembrandt fit le beau petit portrait de Maurice, frère de Huijgens; en 1634, celui de son beau-frère, l'amiral van Dorp. Ce fut alors peut-être que Huijgens le fit remarquer au Prince, grand ami des arts.

Frédéric Henri, arrivé au pouvoir en 1625, meubla ses divers palais et maisons de plaisance à Hondsholredijk, à Rijswijk et à Buren, d'une quantité de tableaux et de statues. Les beaux salons dorés, les vestibules, les escaliers étaient ornés de portraits, de grandes toiles historiques, de peintures de fruits et de chasses, de tableaux de cabinet, par G. Honthorst, C. Delff, Uijtenbroeck, Rubens, P. Post, Jacob Backer, Bossaert,

Bleeker, de Grebber, Gonzalo Coques, Hanneman, C. Vroom, van Goijen, etc. de statues en marbre blanc par Francisco Dieussaert [1]. Plusieurs de ces achats s'effectuèrent par l'intermédiaire de Huijgens, qui était de cette façon en correspondance suivie avec une quantité d'artistes [2].

Rembrandt avait achevé en 1633 les deux petits tableaux: *l'Erection de la croix* et *la Descente de croix*, que le Prince acquit de suite. C'est peut-être à l'un d'eux que se rapporte une lettre de Rembrandt, qui se trouve au British museum, où j'en ai pris la copie suivante:

Mijn heer nae vriendelicke groetenissen soo ist dat ick goet vinde dat ue corts volgen sal om te besien soo dat het stuck met de rest voucht, ende wat aengaet de prijs vant stuk soo hebbe ick daer wel 200 pondt aen verdient, maer ick sal mij laten contenteren met tgeene sijn excellentie mij toe segt. mijn Heer soo ue sal dese mijne vrijcheijt ten goede (houden?) ende daer ickt mede recompenseren sal niet naer laetich sijn

UE Dwillijge
ende genegen Dienaer
REMBRANDT

De schilderij van S. Excell. sal best te toonen sijn soo daer een sterck licht is.

Monsieur, après mes salutations amicales je trouve bon que vous veniez bientôt pour voir si le tableau concorde bien avec l'autre; et quant au prix du tableau j'en ai bien mérité 200 livres, mais je me contenterai de ce que son Excellence m'accordera. Monsieur me pardonnera bien ma franchise et je ne manquerai point de le recompenser pour cela.

Votre dévoué
et affectionné serviteur
REMBRANDT.

Le tableau de son Excell. fera le meilleur effet là où il y a une forte lumière.

Quoi qu'il en soit de cette lettre, qui pourrait aussi avoir trait à un des tableaux postérieurs, il est certain que peu après, le peintre

---

[1] Livres d'ordonnances, 1637—1652. Aux Archives du Royaume. Publié récemment dans le *Nederlandsche Spectator* par le M. le major A. Leupe.

[2] Plusieurs lettres d'artistes à Huijgens existent et ont été publiées par exemple par M. Schinkel; j'en ai publié trois dans le *Nederlandsche Spectator*, 1866 et 1874.

avait une autre commande du même genre. La collection de M. Verstolk van Soelen contenait une lettre de Rembrandt qui n'a jamais été publiée. Elle porte d'une *autre* main la date: feb 1636, date qui a beaucoup de vraisemblance; certainement elle n'est pas postérieure à 1638.

Elle nous révèle une demeure qu'on ignorait que Rembrandt eût occupée, dans la Nieuwe Doelestraat, rue située non loin de l'Amstel où il habitait en 1639. Voici le contenu remarquable de cette lettre [1]:

Mijn heer mijn goetgunstijge heer Huijgens hoope dat UL. gaerne sijn Excellensij sal aen seggen dat ick seer naerstigh doende ben met die drie passij-stucken voorts met bequaem-heijt af te maeken die sijn Excellensij mij selfs heeft ge-ordijneert, een graf legging ende een verrijsenis en een Hemelvaert Christij, de selvijge ackoordeeren met opdoening en afdoeninge vant chruijs Christij van welcken drie voornoemden (*stuckens*) [2] stuckens een van opgemaeckt is daer Christus ten Hemel opvaert ende die ander

Monsieur, mon bienveillant monsieur Huijgens, j'espère que vous aurez la bonté de communiquer à son Excellence que je suis occupé avec beauconp de zèle à achever convenablement les trois tableaux de la Passion, que Son Excellence m'a commandés lui-même, une Mise au tombeau et une Résurrection et une Ascension du Christ; ils concordent avec l'Erection et la Descente de croix [3]. De ces trois tableaux susnommés l'un est achevé, celui où le Christ monte au ciel, et les deux autres plus qu'à

[1] Cette lettre est écrite sur la moitié d'une feuille de papier hollandais; au dos est l'adresse (Mijn heer mijn Ed. heer Huijgens raet ende secretarus van sijn Excellensij, — den Haeghe. *port*) et un cachet en cire rouge dont l'écusson porte deux objets posés en croix de St. André, avec des figures entre les pattes; pour cimier un cygne. La lettre resta dans la famille de M. Verstolk jusqu'en novembre 1867, lorsqu'elle fut vendue à Amsterdam avec la belle collection d'autographes, de dessins et de gravures, provenant d'un membre de sa famille. Elle fut achetée fl. 219 par M. M. Nijhoff. En 1871 M. Nijhoff l'a vendue 25 livr. St. à M. . . . de Londres, après l'avoir offerte en vain à toutes les collections publiques de Hollande.

[2] Les mots entre parenthèses sont rayés, ceux en petits caractères sont ajoutés au-dessus de la ligne.

[3] Tableaux peints en 1633 pour le Prince.

twee ruijm half gedaen sijn en soo sijn Excellensij dit opgemaeckte stuck voor eerst gelieft te hebben dan ofte die drie 't seffens.

mijn heer biddende daer van te laeten weeten opdat ick sij prijns: Excellensij in sij lussten ten besten dienen (*sal*) mag.

en ken oock niet naer laeten volgens mijn dienstwillijgen Kunst mijn heer te vereeren van mijn jonste werck vertrouwende dat mij ten beste sal afgenomen werden neffens mijne groetenissen aen UL. allen Godt in gesondheijt bevoolen

mijn heer dienst willijgen
ende geneegen dienaer
REMBRANDT

...woon naest den
...Lijonaeus boereel
...nieuwe doel straet
feb. 1636.

moitié; et si Son Excellence désire avoir d'abord le tableau achevé ou les trois ensemble. Je prie monsieur de m'en faire part, afin que je puisse servir Son Excellence suivant ses désirs.

Je ne puis négliger aussi de vous obliger par mon art et de vous faire hommage de mon dernier ouvrage, espérant qu'il sera bien accueilli, avec mes salutations à vous tous, dont Dieu conserve la santé

De monsieur le dévoué et
affectionné serviteur,
REMBRANDT.

...demeure à côté du
...Lyonaeus boereel,
...nieuwe doel straat.
fév. 1636.

L'Ascension de Jésus, qui était achevée en 1636, fut probablement demandée et envoyée de suite, car ce n'est qu'en 1639 que les deux autres, *la Mise au tombeau* et *la Résurrection*, que nous avons décrites, furent envoyées. Ces deux dernières Rembrandt les acheva avec beaucoup de soin; il en était content, car lui-même remarque qu'elles ont le plus de mouvement et de naturel et il écrit à ce sujet à Huijgens la lettre suivante [1]:

---

[1] Elle appartient à S. M. la reine des Pays-Bas. Cette lettre curieuse a été mentionnée par van Eijnden et van der Willigen, *Supplément de l'Hist. de la peinture*. Pag. 145. Ils ajoutent qu'une lettre de Rembrandt a été vendue à Londres en vente publique, il y a quelques années, pour quelques livres st., et le 3 juin 1839 à Amsterdam dans Het huis met de hoofden pour, 100 florins.

M. Scheltema fait mention d'un catalogue de manuscrits, vendus à Londres en 1825, où sous le n°. 460 on trouve: *Four lettres of Rembrandt van Rijn*. Elles valurent 80 livres st. Une de ces lettres était datée du 27 Jan. 1639; c'est peut-être celle que possède M. Six.

Elle est également écrite sur la moitié d'une feuille in folio de beau papier de Hollande.

Mijn heer

Door die grooten lust ende geneegenheijt die ick gepleeght hebbe int [wel] wtvoeren van die twe stuckens die Sijn Hoocheijt mijn heeft doen maeken weesende het een daer dat doode lichaem Christi in den graeve gelecht wert ende dat ander daer Chrisstus van den doode opstaet dat met groote verschrickinge der wachters. dees selvij twe stuckens sijn door stuijdiose vlijt nu meede afgedaen soo dat ick nu oock geneegen ben om die selvijge te leeveren om Sijn Hoocheijt daer meede te vermaeken want deese twe sijnt daer die meeste ende die naetuereelste beweechgelickheijt in geopserveert is dat oock de grootste oorsaeck is dat die selvijge soo lang onder handen sij geweest.

der halven soo versouck ick ofte Mijn heer Sijn Hoocheijt daer van gelieft te seggen ende oft Mijn heer soude gelieven dat men die twe stuckens eerst tot uwent ten huijsen (*eerst*) bestellen sal gelijck als voormaels is geschiet. hiervan ick eerst

Monsieur

Comme j'ai eu grand plaisir à bien faire les deux tableaux que Son Altesse m'a commandés, dont l'un était la Mise au tombeau du corps du Christ et l'autre la Résurrection du Christ au milieu des gardiens frappés d'épouvante, ces deux pièces sont maintenant achevées avec beaucoup d'étude et de zèle, de sorte que je suis disposé à les livrer pour faire plaisir à Son Altesse; car c'est dans ces deux pièces que j'ai eu soin d'exprimer le plus de naturel et d'action; ce qui est aussi la principale raison que j'y ai été occupé si longtemps.

Je vous prie donc, monsieur, d'en prévenir Son Altesse, et de me dire si les deux pièces seront d'abord adressées à vous, comme cela a eu lieu auparavant; ce dont j'attends un mot de réponse.

Et comme vous avez été occupé dans cette affaire pour la seconde fois, j'ajouterai un morceau, long de 10 pieds et haut de 8 pieds, dont je vous fais hommage pour votre maison; sur quoi je vous

een letterken tot antwoort verwachten sal.

Ende omdat Mijn heer in deese saecken voor die 2de maels bemoyt (*is*) wert sal oock tot een Erckentenisse een stuck bijgedaen (*werden*) weesende 10 voeten lanck ende 8 voeten hooch dat sal Mijn heer vereer werden (*sal*) in Sijnen Huijse ende met een wensschende U alle geluck ende heijl ter saelicheijt Amen.

UE. Mijn heere Dw. ende geneegen dienaer

REMBRANDT.

Deese 12 Januwarij
1639.

souhaite tout bonheur et salut pour l'éternité Amen.

De Monsieur le dévoué et affectionné serviteur,

REMBRANDT.

Ce 12 janvier
1639.

A côté est écrit:

Mijn heer ick woon op die binnen Emster thuijs is genaemt die suijkerbackerij

Monsieur je demeure sur le Binnen Amstel (quai de l'Amstel intérieur), la maison est nommée la suijkerbackerij

Au dos de la lettre l'adresse:

Mijn heer

Mijn E. Heer van Schuijlenburgh

Monsieur,

Monseigneur de Schuijlenburgh.

Là où se trouve le nom de Schuijlenburgh le papier a été gratté et le nom récrit; de la même écriture cependant que la lettre. Rembrandt était peut-être incertain sur le nom du sieur de Suijlichem (Huijgens), ou bien c'est un lapsus calami [1].

[1] La lettre est pliée de la manière usitée alors, mais ne porte pas le signe de la poste ni le mot *port*; elle ne montre pas de trace de cire à cacheter (on fermait quelquefois les lettres avec un fil), ni d'indication de ville.

Il paraît que Huijgens lui fit parvenir le 14 janvier une réponse assez satisfaisante, mais qu'il éprouvait quelques scrupules à accepter le tableau que Rembrandt lui destinait.

Celui-ci lui écrit le 27 janvier [1]:

Mijn heer	Monsieur
Met een sonderling vermaeck hebbe ick ue aengenaemen missijve van de 14 deses doorleesen bevinde daer ue goeden gunst ende geneegentheijt soo dat ick van harte geneege ver obblijsier blijve ue rekumpensijve dienst ende vrienschap te doen soo ist door geneegentheijt tot sulx tegens mijns heeren begeeren dees bijgaenden douck toesende hoopende dat u mijner in deesen niet versmaeden sult want het is die eerste gedachtenis die ick aen mijn heer laet.	C'est avec un vif plaisir que j'ai lu votre agréable missive du 14 de ce mois, y remarquant votre faveur et votre affection, de sorte que je vous suis bien obligé et disposé de bon cœur à vous faire service et plaisir à mon tour. Dans ce sentiment et malgré le désir de monsieur j'envoie cette toile ci-jointe, espérant que vous ne me dédaignerez pas en ceci, car c'est le premier souvenir que je donne à monsieur.
Mijn heer den ontfanger Wtenboogaert is bij mij geweest soo als ick besich waer met dees 2 stuckens te packen hij most die noch eerst eens sien die seijden soo het sijn Hoocheijt beliefd wil mij wt sijn kantoor die betaelinge wel doen so soude ick aen U mijn heer versoucken sulx sijn Hoocheijt mij toelecht	Monsieur le receveur Wttenboogaert s'est trouvé chez moi, comme j'étais occupé à emballer ces deux pièces. Il a fallu qu'il les vît encore avant. Il disait, si Son Altesse y consent, qu'il veut bien me faire le payement à son bureau. Je vous prierais donc monsieur, que je reçoive ici aussitôt que possible ce que Son Altesse me donnera pour

[1] Les deux lettres suivantes, que possède M. J. Six, ont été publiées en fac-simile par lui dans les Memoires de l'Institut en 1843. Depuis elle sont été imprimées dans le livre de M. Scheltema. Mais elles n'ont jamais été exposées dans l'ordre et l'ensemble logique. Je crois avoir réussi dans cet arrangement, beaucoup plus difficile qu'il ne paraît, et donné des copies plus exactes. La première de ces deux lettres est écrite sur une feuille in folio, recto et verso, avec quelques lignes sur la troisième page; l'autre sur la moitié d'une feuille.

van die 2 stuckens dat 't sel gelt hier in den eersten ontfangen mocht daer ick nu sonderlinge mede gerijft soude weesen hier op verwachte soot mijn heer gelieft bescheijt ende wenssche ue ende ue faemijlij alle geluck ende Heijl dat neffens mijne groetenissen

UE Dw. ende geaffexcijoneerde dienaer
REMBRANDT

in der Haest deese
27 Jawarij 1639

mij heer hangt dit stuck op een starck licht en dat men daer wijt kan afstaen soo salt best voughen.

ces deux morceaux, ce qui me serait extrêmement utile en ce moment. S'il vous plaît, j'attendrai une réponse à ce sujet, et je souhaite à vous et à votre famille tout bonheur et salut, avec mes salutations.

Votre dévoué
et affectionné serviteur

REMBRANDT.

à la hâte ce
27 janvier 1639

Monsieur suspendra ce tableau sous un jour très-fort et de manière qu'on puisse le regarder de loin, ainsi il fera le mieux.

Ayant reçu l'ordre de faire partir les tableaux, Rembrandt les expédie avec la lettre suivante [1]:

Mijn Heer

Soo ist dan dat ick met lijcensij [2] ue dese 2 stucken toe sende die ick meen dat soo daenich sullen bevonden werden dat Sijn Hoocheijt nu selfs mij

Monsieur

C'est donc avec permission [2] que je vous envoie ces deux pièces, que je pense qu'on trouvera telles, que Son Altesse ne m'en donnera maintenant pas

[1] Cette lettre est donnée aussi en fac-simile par J. Smith dans son catalogue raisonné, 1836. Mais cette reproduction n'est pas exacte en tout point.

[2] On a lu dans cette lettre: Soo ist dan dat ick met Lyvensen... (c'est donc par l'intermédiaire de Lievens...). Le mot où l'on a cru voir le nom de Lievens, est LYCENSY, c'est-à-dire *met verlof*, avec permission. En général les copies qu'on a données des lettres de Rembrandt sont très-peu exactes.

niet met min als dusent guldens voor ider toeleggen sal doch soo Sijn Hoocheijt dunckt dat sijt niet en meerijteeren sal naer sijn eijgen believen minder geeven mij verlaetende op Sijn Hoocheijts kennis en discreesij. Sals mij danckbaerlick daer met laeten contenteeren ende blijvende neffens mijne groetenisse sijnen

DW. ende geneegen dienaer

REMBRANDT

moins de mille florins pour chacune; mais si Son Altesse pense qu'elles ne le méritent pas, elle donnera moins, comme bon lui semblera; je m'en rapporte à la connaissance et la discrétion de Son Altesse. Je me contenterai de cela avec gratitude, restant avec mes salutations son

dévoué et affectionné serviteur

REMBRANDT.

Het tghene ick aen de lijsten en de kas verschooten hebb is 44 guldens in alles

Ce que j'ai avancé pour les cadres et la caisse est 44 florins en tout.

Derrière la lettre est écrit:

Die reeckeninge van des 2 stuckens

Le compte des 2 pièces.

Je suppose que Huijgens a dû écrire au peintre que le prince trouvait la somme demandée trop forte, et qu'il lui rappelait le prix des premiers tableaux.

Le peintre répondit par une lettre, inédite jusqu'ici [1]. Elle est écrite d'une bonne écriture, sur une feuille in-folio de ce fin papier de Hollande qui servait aussi à imprimer des estampes [2]. Cette feuille est pliée en quatre, puis en trois et fermée avec un cachet en cire rouge. Elle est adressée à

[1] Elle se trouve dans la collection intéressante de M. Mazel, l'ancien directeur du musée royal de peinture à la Haye, qui a eu la bienveillance de me la communiquer. M. Mazel la tient de M. Verstolk van Soelen.

[2] Le même papier que la lettre du 12 janvier, ayant le même filigrane sur la deuxième page.

Mijnheer

Mijnheer van Suijlikum raet ende secretarijus van Sijn Hoocheijt den Prinsen van Oranghen
tot
Schraevenhage

Port

Waerde Heer

UE vertrouwe ick alles goets toe ende insonderheijt vant beloonen over dees 2 laetste stuckxen vertrouwende UE dat soo het naer UE gunst ende nae recht ginck so en souden geen teegensegghen in de voorghescreven prijs niet weesen. Ende wat aengaet de voorijgen geleverde stucken en sijn niet hooger betaelt als 600 k. guldens ider. Ende alsoo Sijn Hoocheijt met goede vougen tot hooger prijs niet en is te beweegen alhoewel sijt kennelick merijteeren met 600 k. guldens [ick] (*de*) [mij] van ieder te vreden stellen mits dat ick mijn wtgelijde van [d] 2 [ebbene] lijsten en de kas dat saemen 44 guldens is mocht bij geordijneert werden. Soo soude ick aen Mijn heer vriendelick versoucken dat nu met den eersten mocht mijn betaelinge alhier tot Amsterdam hebben vertrouwende dat door de goede gunst die aen mijn [geschied] (*hier*

Monsieur

Monsieur de Suijlikum conseiller et secrétaire de Son Altesse le Prince d'Orange
à
la Haye.

Port.

Cher Monsieur

Je vous confie tout et en particulier la rémunération pour ces deux derniers tableaux, assuré que si tout se passait selon votre faveur et selon le droit il n'y aurait rien à redire quant au prix nommé. Et pour ce qui regarde les pièces vendues auparavant, elles n'ont pas été payées plus de 600 florins carolus chacune. Et si Son Altesse ne peut être persuadée d'une façon convenable de donner plus, quoiqu'elles le méritent pleinement, je me contenterai pour chacune de 600 florins carolus, pourvu qu'on ordonnance, en même temps ce que j'ai avancé pour les cadres en bois d'ébène et pour la caisse, ensemble 44 florins. Je prierais beaucoup monsieur, que je puisse recevoir le payement aussitôt que possible ici à Amsterdam, confiant que par la faveur qu'on me fait, je recevrai un de ces jours mon argent, et je resterai recon-

vertrou sal) nu eerst daechs sal mijn penningen genieten mits dat ick erkennelick voor al sulke vrienschap blijve. Ende naer mijne hartelicke groetenissen aen Mijn heer ende aen UE naesten vrienden allen Godt in langhduerijgen gesondtheijt bevoolen

UE dw en geaffexionneerden dienaer

Rembrandt

den 13 febrewarij
1639

naissant pour tant d'amitié. Et après mes salutations cordiales à monsieur et à vos amis intimes, que tous soient recommandés à Dieu en bonne santé.

Votre dévoué
et affectionné serviteur

Rembrandt.

le 13 février
1639.

On tardait néanmoins à lui faire parvenir l'argent, et le peintre qui paraît en avoir eu besoin, s'adresse encore une fois, non sans hésitation, à Huijgens. Il lui écrit:

Mijn Heer

Mijn E. Heer met schroomen ist dat ick ue met mijn schrijvens kom besoucken ende dat doort seggen van den ontfanger Wttenboogaert die ickt tardeeren van mijn betaeling klaechden hoe dat den tresoorier Volbergen dat lochgent als dat daer (*jaer*) jaerlicks intresse getrocken werden soo heeft mij den ontfanger Wttenboogaert nu voorleeden woondach daer op geantwoort als dat Volbergen allen halven jaer die selvij intressen heeft gelicht dat tot nu toe soo dat daer nu wederom over 4000 k. gulden bij den selvij kan-

Monsieur

Monsieur c'est avec hésitation que je viens vous aborder avec ma lettre, et cela d'après le dire du receveur Wttenboogaert, auquel je me plaignais du retard dans le payement, comme quoi le trésorier Volbergen nie qu'on touche des intérêts annuels; le receveur Wttenboogaert m'a répondu mercredi passé, que Volbergen a touché les intérêts chaque semestre, jusqu'à présent, de manière qu'aujourd'hui encore 4000 florins carolus ont été perçus à ces mêmes bureaux; et par cette même occasion je vous

tooren verscheenen is ende bij desen waerachtijge geleegentheijt soo bidde ick u mijn goet aerdijgen Heer dat mijn ordonnansij nu in den eersten mocht klaergemaeckt werden op dat ick mijn wel verdiende 1244 guldens [nu] mocht cen mael ontfangen Ende ick sal sulx aen ue met reverensij dienst ende blijck van vrienschap altijts soucken te rekumpenseeren met deesen ist dat ick mijn heer hartelick groete ende wenssche dat ue Godt lanck in goeden gesondtheijt ter saelicheijt spaeren werde

UE Dw ende geaffexcioneerde dienaer
REMBRANDT

ick woon op de binnen-Emster in die suijkerbackerij

.... [1]

Adresse:

Mijn Heer

Mijn Heer van Suijlikum raet ende Secreetarijus van Sijn Hoocheijt

in den
port Schraeven Haech

prie mon bon monsieur, que l'ordonnance soit maintenant préparée pour moi au plus vite, afin que je puisse à la fin toucher mes 1244 florins que j'ai bien mérités. Je tâcherai en retour de vous témoigner toujours respect, service et preuves d'amitié. Sur quoi je salue monsieur de cœur et souhaite que Dieu vous garde longtemps en bonne santé et en grâce

Votre dévoué
et affectionné serviteur

REMBRANDT.

je demeure sur le Binnen-Amstel dans la maison nommée die Suijkerbackerij.

Monsieur

Monsieur de Suijlikum, conseiller et secrétaire de Son Altesse

à
port la Haye.

En attendant, les démarches de Huijgens avaient eu le succès désiré. Le 17 février 1639 le prince, sur l'attestation du sei-

[1] Ici se trouvent dans le fac-simile de Burnet quelques caractères qui paraissent une marque de la poste, mais qui ne sont pas la date du 7 Oct. ainsi qu'on a cru le lire.

gneur de Suijlichem, avait fait délivrer par son trésorier un ordre de payement de 1244 florins pour les deux tableaux en question [1]. La dernière lettre de Rembrandt était donc peut-être superflue, et le peintre a pu toucher de suite la somme au bureau de Uijtenboogaert.

Ces lettres sont éminemment intéressantes pour la connaissance du caractère de Rembrandt, de ses relations avec Huijgens et le prince, et des tableaux dont il s'agit. Tout homme, un peu versé dans le style épistolaire du temps (en notre pays), reconnaîtra que ces lettres sont d'un homme cultivé. Elles montrent une manière de s'exprimer et d'agir respectueuse mais indépendante, franche et sans bassesse. Et comme le grand artiste est peu prétentieux! Il dit ce qu'il pense à l'égard du prix de ses peintures; mais avec cette facilité qui dénote une vraie générosité, il se conforme au prix qu'il plaira à Son Altesse de fixer. Nous voilà bien loin de cette avarice sordide à laquelle tant de biographes ont voulu nous faire croire L'offre même d'un tableau à Huijgens est faite en des termes qui bannissent toute idée de spéculation, et d'une manière si franche et si amicale qu'on pouvait l'accepter sans scrupule. Le peintre écrit à un personnage haut placé et plus âgé que lui de onze années, mais il est avec lui sur un pied qui permet de tout dire et de lui confier ses intérêts. Nous ne savons si Huijgens accepta le tableau. Dans l'œuvre de Rembrandt je ne connais qu'une seule toile qui mesure juste dix pieds de long et huit de haut, *l'Ange quittant Manoé et sa Femme.* Mais ce tableau, qui se trouve au musée de Dresde, est daté 1641.

Il est à regretter que nous n'ayons pas les lettres de Huijgens. Dans ses écrits je n'ai trouvé aucun indice direct concernant le peintre. Cependant j'ai cru deviner le sens d'une petite

---

[1] Le livre des ordonnances du prince, qui se trouve aux Archives du Royaume, porte: Den 17 februarij 1639 is gedepecheert ordonn. op d'attestatie van d'Heer van Suylichem, ten behoeve van Schilder Rembrandt als volgt: Sijne Hooch. ordonneert hiermede Thyman van Volbergen sijnen Tresorier en Rentm[r] Generaal te betalen aan den Schilder Rembrandt de somme van twaalf hondert vier en veertig Carolus guldens voor twee stucken Schilderij wesende 't eene de Begraeffenisse en het andere de Verrijsenisse van onsen Heer Christus bij hem gemaeckt en gelevert aen Sijn Hooch[t] uytwijsende de bovenstaende verclaringe.

poésie, qui peut se rapporter à lui [1]. Huijgens y dit qu'en retour d'un cadeau il veut offrir quelque chose qui ne soit pas vulgaire; il lui donne donc un cœur reconnaissant, ce qui, pense-t-il, sera, aussi peu commun chez lui qu'à la Haye.

C'est peut-être par ses relations avec Huijgens que Rembrandt fit la connaissance de Uijtenboogaert, le receveur des États de Hollande à Amsterdam. C'est de 1639 que date la grande et belle eau-forte, le *Peseur d'or*, qui représente le receveur assis à sa table, entouré de sacs, de tonneaux et d'un coffre rempli de pièces de monnaie. C'est le même bureau dont la lettre de Rembrandt fait mention. Allant toucher chez Uijtenboogaert le paiement des 1244 florins, ordonnanceés par le prince, il trouva du pittoresque dans l'entourage, et dessina le receveur, ainsi qu'il fit souvent, dans le caractère même de ses fonctions.

Nous avons remarqué les relations amicales qui unissaient le receveur et le peintre. C'est Uijtenboogaert qui désire voir encore une fois les toiles que ce dernier est occupé à emballer; c'est lui que Rembrandt va consulter, qui propose de faciliter la remise de l'argent. Le peintre de son côté reconnut le service par le don de la belle estampe.

Les lettres de Rembrandt confirment, ce qui se voit d'ailleurs, qu'il achevait et travaillait beaucoup ses petits tableaux; que la liberté du faire cache un « zèle studieux » (stuijdiose vlijt); qu'il aimait qu'ils fussent placés sous un jour fort, afin qu'on pût voir la transparence des pénombres et la profondeur du ton. Pour ses grands tableaux et beaucoup de ses portraits, s'ils étaient brossés d'une touche large et à effet, il voulait que vivement éclairés on pût les voir à distance. Au 17[me] siècle on accrochait les tableaux à une plus grande hauteur que de nos jours, comme

---

1 DANCK VOOR EEN GIFT.

Ick socht wat ongemeens, wat seldsaems te bedencken,
Daermede ick uwe gunst ten deel' vergelden mocht:
Maer 't was oud en gemeen al wat ick u kon schencken:
Dit ongemeen in 't end' heb ick u toegedocht:
'k Schenk u een danckbaer hert, dat noemt men alle dage,
Maer mog'lick ist by u soo vreemd als in den Hage.

Sneldicht, 23[e] boek, n°. 57.

on peut l'observer dans divers images d'intérieur. Sa recommandation de voir à distance s'accorde d'une manière remarquable avec ce que raconte Houbraken: Rembrandt, dit-il, faisait reculer les personnes qui voulaient regarder de près ses tableaux, en disant: « l'odeur des couleurs vous gênerait. »

Les tableaux du Prince ont fait partie de ses collections jusqu'à sa mort, en 1647. Alors ils furent dispersés dans sa famille. Les toiles de Rembrandt se trouvaient en 1781 dans la galerie de Dusseldorf, d'où elles ont été transportées au musée de Munich. Les six scènes de la vie de Jésus qu'on y voit aujourd'hui, sont celles qui ont appartenu au Prince.

XXII.

AFFAIRES DE FAMILLE.

La petite Cornelia étant morte au berceau en août 1638, ses parents donnèrent le même nom à une autre fille qui vit le jour en 1640. Le 29 juillet elle fut baptisée en présence des parents, de Françoys Copal et de sa femme Titia. Mais cette enfant aussi mourut très-jeune [1].

En 1641 Saskia donna le jour à un fils, un héritier peut-être du talent de son père. Le 22 septembre, il fut baptisé dans la Zuiderkerk et on lui donna le nom de Titus, d'après la sœur de Saskia, Titia van Ulenburgh, la femme de Copal, qui était morte, cet été même, à Flessingue. Les témoins étaient les beau-frères de Saskia, Gerardus van Loo et Copal; leur constant ami, ainsi que Aeltgen Pieters, veuve de Johannes Sylvius [2].

Rembrandt a fait plusieurs portraits de sa mère. Nous connaissons dès 1628 les traits caractéristiques de la vieille dame par les deux jolies eaux-fortes de cette année. Nous la retrouvons en 1631 dans deux autres eaux-fortes; en 1633 encore; enfin dans quelques estampes sans date, cataloguées ordinairement sous le nom de *Vieilles femmes*, mais restituées par M. Blanc sous leur nom véritable. Ce sont tous de beaux portraits, pleins de caractère, tantôt d'une pointe fine, tantôt à hachures rudes et larges, comme celui où elle est assise à table, les mains gantées l'une dans l'autre. Elle est ordinairement représentée dans son fauteuil, la tête couverte d'un voile ou d'un capuchon.

---

[1] Scheltema, *Discours*, p. 67.

[2] Ibid. p. 68.

Parmi les portraits peints, on reconnaîtra à l'aide des estampes quelques portraits de sa mère. Elle est au musée de Vienne, avec la date de 1639, une année avant sa mort; beau portrait, minutieusement fini, qui la représente dans sa mante fourrée, le capuchon sur la tête et les mains appuyées sur un bâton. C'est elle encore que son fils a peinte de face, lisant dans un grand livre, le visage éclairé par les reflets du papier.

Elle était dans sa soixante-dixième année environ, lorsqu'elle mourut à Leide, au mois de septembre 1640. En 1634, elle avait fait un testament contenant quelques dispositions en faveur de son fils aîné, Adriaen [1]. Le 2 novembre 1640, eut lieu le partage des biens délaissés par elle, par devant le notaire Adriaen Paedts, dont les papiers nous ont fourni plusieurs actes concernant la famille van Rijn, et qui était aussi un des tuteurs des enfants de Machteld van Rijn.

Des enfants de Harmen et Neeltje, quatre seulement survivaient: Adriaen, «l'honorable (de eerbare) seigneur Rembrandt Harmens van Rijn,» Willem et Elisabeth. La défunte laissait des biens assez considérables:

une maison avec terrain dans le Weddesteeg, où la défunte a demeuré, évaluée à *f* 1800;

une maison avec terrain sur le Rhin, près de la Porte-Blanche, vis-à-vis du chantier de la ville, habitée par Adriaen, *f* 2200;

une maison avec terrain près de l'ancien rempart, *f* 1100;

deux maisons plus petites, l'une à côté de l'autre, sur le Rhin, *f* 1800;

deux maisons dans la cour derrière ces trois maisons, *f* 325;

la moitié du moulin à drêche sur le rempart, *f* 3064;

un jardin près de la Porte-Blanche, sur la haute digue du Rhin [2], *f* 400;

des objets en or et des bijoux, des lettres de rente, etc.

Le tout faisant une somme nette de 9960 florins.

---

[1] Archives de Leide.

[2] «Gelegen in Soeterwoude buyten de Witte Poort aen den Hoogen Rijndijck, groot omtrent 62 roeden:» — la juridiction de Soeterwoude commençait hors de la Porte Blanche, le jardin était donc tout près de la ville.

La part de chacun des héritiers fut donc de *f* 2490, outre ce qui ne fut pas inventorié. Il fut convenu que Adriaen recueillerait chez lui Elisabeth, ce qu'il accepta de faire « en vertu de bonnes intentions et considérations, et pour satisfaire à la promesse qu'il avait faite à sa mère durant sa maladie. » Il se chargea aussi d'administrer ses biens. Ce furent Rembrandt et Willem qui la persuadèrent « sérieusement et à l'aimable » d'indemniser son frère Adriaen pour ses frais [1]. Les meubles et effets du ménage furent divisés par lots et tirés au sort, « ce dont Rembrandt a tenu note. »

A Rembrandt fut adjugée pour sa part une obligation, pour la valeur de la moitié du moulin à drêche, que Adriaen avait acheté dans le temps de sa mère et dont il était reste débiteur. Cette obligation était payable par termes de *f* 300. Comme il ne lui « convenait pas de rester en ville jusqu'à ce qu'il pût vendre cette lettre [2] », il passa (le même 2 nov.) procuration à son frère Willem et à son neveu Jans van der Pluijm, pour en effectuer la vente [3].

Dans ce partage des biens il est remarquable que Rembrandt se contente de la part la moins avantageuse. Par ces payements de *f* 300 par année il n'aurait sa part qu'en huit ans. Il semble donc qu'il n'ait pas eu besoin d'argent. Pourtant, le même jour il fait des arrangements pour tâcher de vendre l'obligation qui lui assurait cette somme. Il va sans dire qu'il aurait à subir une réduction considérable. Il lui importait donc de toucher les fonds de suite, même avec perte. Voilà bien l'homme, ce me semble. Quoique sa femme eût une belle fortune, quoiqu'il produisît beaucoup et fût bien payé, quoiqu'il eût quantité d'élèves, nous l'avons déjà vu en 1639 écrire lettres sur lettres pour prier Huijgens de hâter la remise du prix de ses deux tableaux.

---

[1] « Deur ernstige aenmaninge en vrundelick versoucken van voorz. Rembrant en Willem Harmansz. van Rhijn heur broeders. » — Dans l'Acte de partage il est fait mention à ce propos d'objets dorés, de chaînes, de bijouteries, que Elisabeth avait déjà reçus de sa mère, évalués à *f* 115.

[2] Acte de 2 nov. 1640 par devant le Not. A. Paedts. Arch. de Leide.

[3] Contract de 2 nov. 1640 dans les Archives de Leide.

Et maintenant, en 1640, il tâche de convertir sa créance en argent. Était-ce parce que sa manie de tableaux et d'objets d'art l'entrainait à des dépenses un peu fortes? Était-ce parce qu'il n'avait pas le talent d'administrer ses biens et qu'il vivait un peu sans y regarder? Était-ce, peut-être, parce qu'il acheta vers ce temps sa maison dans la Breedstraat?

XXIII.

1640—1642.

L'activité artistique de Rembrandt se développe en trois branches, le portrait, les petits tableaux de cabinet avec des sujets bibliques ou de genre, et les grandes toiles à figures de grandeur naturelle. Au début de sa carrière nous en voyons trois types, dans les portraits de 1630 et 31, dans le *Siméon* et dans l'*Anatomie*. Ces trois branches, il les a développées avec une puissance toujours croissante dans la forme et une conception de plus en plus profonde de la nature; sa touche devient plus libre, plus ample et le sentiment du clair-obscur est interprété par une main toujours plus sûre, et sous laquelle les ressources se multiplient.

Dans les années 1640, 41, 42, Rembrandt a produit plusieurs portraits remarquables. Le *Doreur* est un de ceux où le coloris se montre déjà dans tout l'éclat d'une gamme chaude et dorée, où la touche moins fondue s'épâte.

Et comme il est vivant, cet homme avec son expression de bonhommie, qui n'exclut pas un peu de malice dans le léger clignement des yeux et dans la bouche! Je pense que c'est le portrait du peintre Doomer; du moins ce nom se trouve écrit sur une des gravures d'après ce tableau. Le nom de *doreur* peut être une corruption du nom de Doomer.

Un autre portrait magnifique est celui de la National Gallery, qui représente le peintre, assis et le bras appuyé sur la bordure d'une fenêtre. Le visage vu de trois quarts regarde le spectateur. Si Rembrandt a souvent eu la fantaisie de se représenter dans des costumes plus ou moins excentriques, il s'est plu ici à se montrer en homme posé et important. Il porte une simple toque noire, et une large robe foncée bordée de fourrure brune, qui

laisse voir un peu de la chemise finement plissée. La moustache est soignée. C'est un portrait de la plus grande distinction dans le dessin et le ton. Une lumière fine et chaude éclaire d'en haut une partie du front, de la joue et le nez, et jette une lueur sur le blanc doré de la chemise, tandis qu'un rayon perdu effleure les doigts de la main. L'exécution est très-fine; la lumière délicate et vaporeuse.

C'est un des portraits de cette période qui montrent un esprit plus poétique, une conception plus agrandie, que ceux de 1630—40, qu'on pourrait nommer plus prosaïques, plus historiques. Le faire devient plus immatériel; les moyens disparaissent et l'impression est comme immédiate.

Tels encore plusieurs autres beaux portraits de 1640 à 42. De 1641 entre autres le magnifique portrait de la *Femme à l'éventail*, au Buckingham palace; le pendant, son mari, est au musée de Bruxelles. Tous les deux sont encadrés par une embrasure de fenêtre. La dame, très-distinguée, s'appuie de la main gauche contre la paroi verticale de la fenêtre; la main droite tient un éventail. Elle porte un costume du temps très-riche: ample robe de soie noire avec corsage lacé, qui laisse voir en dessous une robe en satin blanc; la gorge est couverte d'une chemise à plis fins, une grande collerette en dentelles s'étend sur les épaules et descend en deux pointes sur le devant. Les cheveux très-blonds sont ramenés en arrière, retenus sur le sommet par un ruban de velours noir. Elle porte un collier à triple rang de perles, une broche et des pendants d'oreille et un bracelet de trois rangs de perles. Le teint est très-frais, les yeux bruns. La lumière éclaire le visage et jette encore un petit rayon sur la main droite. La touche est assez fondante, le ton doré. La tête est fort claire, même dans les ombres, qui sont gris tendre et brun clair.

On voit que Rembrandt, quand il avait à peindre des portraits de dame, mitigeait les hardiesses de son pinceau. On n'aimait pas, surtout les dames, ces portraits si «basanés» si «rôtis» comme on disait alors.

L'homme, le pendant qui se trouve au musée de Bruxelles, est peint dans le style des têtes de la *Leçon d'anatomie.*

Le fond, qui s'éclaire autour de la tête, est d'un gris verdâtre. La tête seule avec ses cheveux roux offre des tons plus chauds et plus colorés dans l'harmonie plus froide du reste.

Le superbe portrait de madame Six, la mère de Jan Six, dont je parlerai encore au sujet de Six, est dans le même style fini et soigné.

Un portrait de femme en buste, qui a été détruit lors de l'incendie du musée Boymans en 1863, offrait quelque ressemblance avec la *Dame à l'éventail*. Même nez assez fort, même petit menton, même chevelure et même collerette de dentelle. Elle était de face; yeux bruns, cheveux blonds cendrés et pendant des deux côtés; collier et boucles d'oreilles de perles, broche de pierres fines de diverses couleurs. Ce tableau avait souffert dans le visage; mais il avait encore de très-belles parties, surtout dans l'exécution large et magistrale de la dentelle, dont l'effet superbe était obtenu à coups hardis de brosse et de hampe, avec du blanc, du noir et du brun. La gorge était fortement empâtée, en pleine lumière. Ce portrait, qui n'est plus qu'un souvenir, me semblait dater de cette époque, et avait l'air d'une étude artistique.

Parmi les portraits, quelques-uns ont un intérêt spécial. Ceux de Cornelis Claesz. Anslo nous montrent ce personnage bien connu dans l'œuvre du peintre. Anslo était ministre mennonite à Amsterdam, et appartenait à une famille du nom de Claesz, car c'était là son vrai nom. Il se peut que ce fût cette même famille dont nous avons rencontré plusieurs membres dans celle de Rembrandt, et que les relations de celui-ci avec le ministre s'expliquent de cette manière. Un autre membre de la famille, le poète Anslo, se nommait aussi Rembrandt [1].

En 1640 Rembrandt avait dessiné à la plume, avec de vigoureux lavis à l'encre de Chine sur papier teinté de brun, un beau et vif portrait du ministre assis près de ses livres d'étude et gesticulant de la main [2]. C'est une première pensée de l'eau-forte, et déjà la même pose. Dans la même année il fit un dessin à la sanguine, portrait à mi-corps qui a servi pour l'eau-

---

[1] Par abbréviation Reijer.

[2] Coll. de M. E. Galichon.

forte et montrant des traces qu'il a été décalqué sur le cuivre. L'eau-forte est de 1641. C'est ainsi qu'on peut suivre pas à pas la pensée du peintre.

En 1641 Rembrandt fit un grand tableau avec les portraits de Anslo et de sa femme, où le ministre a une pose qui rappelle celle des dessins et de l'eau-forte. Il est assis devant une table couverte de livres, et se tourne un peu pour parler à la femme assise à côté de lui. La peinture porte le même caractère, également simple et naturel, que le *Constructeur de navires*.

Le musée de Munich possède deux portraits, une dame et son mari, datés de 1642, dont on a contesté l'authenticité. Cependant, maintenant que je les ai étudiés, c'est avec une conviction très-prononcée que je révendique ces belles peintures pour notre maître. Ce sont de charmants portraits, dignes de lui; l'exécution est très-soignée, mais la couleur, le clair-obscur particulier commencent déjà à se rapprocher des *Gardes civiques de Banning Cock* (Ronde de nuit) et de la *Bathséba* de M. Steengracht. L'élégance des deux portraits, surtout de la dame avec sa figure fraîche aux lèvres vermeilles, aux cheveux blonds frisés, aux yeux bruns pleins de vie, la finesse du rendu de toutes les parties place ces deux portraits au rang des meilleurs de Rembrandt durant cette période.

Deux autres portraits exquis sont la dame au musée de Berlin et celle de la galerie de Cassel. Le premier est daté 1642, le second appartient à la même époque. Tous les deux se rapprochent encore par l'exécution et la couleur de la « *Ronde de nuit.* »

On lit que Rembrandt était souvent des heures, des journées même, à arranger, à changer les plis d'un turban. En effet plusieurs portraits, et celui-ci encore, donnent raison à cette assertion de Houbraken. Quelles recherches infinies dans ces turbans, ces toques à plumes, ces voiles, ces coiffures de cheveux ornées de toutes espèces de parures, d'or, de pierreries, de plumes! Quel raffinement dans les costumes, d'une coupe, d'un jet extraordinaires, de couleurs étranges, d'étoffes rares, ornées de fourrures! Ce n'est pas le costume qui nous fournirait ici une date pour ces deux portraits de femme; il appartient au domaine de la fantaisie.

Le portrait de Berlin d'abord, est celui d'une dame de qualité, belle femme au visage frais et ovale, vue de trois quarts Ses cheveux lui retombent sur le dos et les épaules. Un turban aux plis recherchés, de couleur brune, orné de perles, couvre sa tête. La dame porte une chaîne d'or. La robe, coupée carrément sur la poitrine, laisse voir une chemisette. Ainsi que le manteau elle est de couleur brune, jaune et vert de cuivre; la manche lilas violacé. Ces mêmes couleurs se remarquent dans la *Ronde de nuit.* Parmi les jugements qui ont cours sur Rembrandt il y a celui-ci, que ne sachant pas faire les mains il les reléguait dans l'ombre. Cette main de femme, superbe et délicate, suffirait à prouver le contraire. Le visage est très-travaillé, par touches fines, dont les traces sont visibles et qui émaillent les couleurs.

Le *Buste de femme* à Cassel est vu de face. La dame n'est pas belle, mais comme peinture c'est un portrait exquis. Elle tient un œillet rouge de la main gauche, gantée d'un gant brun chamois. Inutile de dire qu'elle est parée de perles. Des cheveux d'un brun rougeâtre entourent la tête et tombent sur le front, légèrement frisottants; les ombres du visage sont brunes, le ton de la chair chaud. De concert avec ces couleurs, l'harmonie du tableau consiste en des rapports fort hardis de vert foncé, de vert de mer, de bleu, de brun chaud, d'ocre jaune. Couleurs fort originales, mélangées, sans nom, et qui semblent jaillir d'un hachis de pierres précieuses. Le fond est brun vert, la robe d'un vert pâle et jaune, le manteau vert foncé, bordé de fourrure brune tachetée de noir; les manches bronzées avec petit ouvrage en or; la chemisette a des tons verts en rapport avec le reste.

Voici deux autres portraits de femme tout différents. Ce sont deux *Saskia*, l'une à Dresde, l'autre à Anvers.

Le premier en date est celui de Dresde: 1641. Saskia est dans toute la fraîcheur de sa beauté, vue à travers le prisme de l'amour et de l'art. Elle est de grandeur naturelle, de face et vue jusqu'aux genoux. Debout, elle s'incline légèrement, car la main droite s'avance et présente un œillet rouge; sur une table près d'elle se trouvent encore deux ou trois fleurs. Le bras gauche est ramené vers le sein. Les mains et

les bras sortant à moitié des manches, sont d'une belle forme, et peints et dessinés à merveille. Une robe en velours rouge amarante est ceinte par deux chaînes à chaînons d'or carrés. Ouverte sur le buste la robe laisse voir le beau sein, à demi couvert d'une chemisette à plis fins, bordée d'une petite ruche. Un châle, brun, vert, or, jaune, rayé de vert, passe sur l'épaule droite et retombe sur le bras gauche; à ce bras deux bracelets d'or; un collier de perles et un autre en corail; des perles pour pendants d'oreilles; sur la tête un petit diadème en or. Les cheveux châtains tombent sur le front, légèrement bouclés, sur le dos et l'épaule droite. Le visage d'un bel ovale est plein et d'une fraîcheur charmante; les joues et les lèvres rouges, la bouche cerise, entr'-ouverte avec un sourire délicieux, les yeux bleus, grands et bien ouverts. Elle ressemble beaucoup à la Saskia sur les genoux de son mari.

Il est difficile d'imaginer une physionomie plus charmante et plus aimable, et un portrait plus ravissant de couleur et d'expression. L'harmonie générale est amarante, mais doré d'une chaude patine, même dans les chairs du visage, de la poitrine et dans les manches de la chemise.

Le faire est très-soigné, très-travaillé, mais sans minutie, le ton profond, la pâte énergique et émaillée, la touche grasse et fondante.

Tout dans ce portrait, resplendissant de lumière, respire la vie, le bonheur, la santé. Quel contraste avec la Saskia d'Anvers! Celle-ci ressemble pour la pose et le costume à celle de Cassel. Elle est debout, de profil, à mi-corps, coiffée du grand chapeau et couverte de son manteau. Mais ici le bonnet de velours rouge a des plumes d'un jaune orangé. Le corps est un peu plus tourné vers le spectateur. La robe d'un rouge foncé est brodée d'or avec des agrafes d'or aux manches et au corsage; les manches sont d'un brun rougeâtre. Un manteau fourré pend de l'épaule droite et est retenu par les bras; les deux mains se rencontrent vers la ceinture. Elle a un collier de perles, une perle à l'oreille, un bracelet de trois rangs de perles au bras. La main droite tient un bouton de rose. La robe est taillée carrément sur la poitrine; la fine chemisette, si bien fermée dans

le portrait de Cassel, est ici entr'ouverte et laisse voir un peu la gorge. Fond de muraille grisâtre, glacé de brun.

La figure n'a pas cette fraîcheur juvenile, à peine ombrée du portrait de Cassel, mais elle a une expression distinguée, rêveuse. Les traits plus allongés sont fins et délicats. Les yeux foncés contemplent quelque rêve sous leurs cils relevés; les lèvres semblent vouloir s'ouvrir pour laisser s'envoler quelque vague parole.

Ce portrait a un charme indéfinissable. L'âme du peintre a passé dans cette œuvre idéale et poétique. A force de la contempler on la voit s'animer. L'exécution est d'une grande ampleur, le coloris chaud, brûlant. C'est le peintre occupé à la *Ronde* qui a rêvé en même temps à ce portrait, qu'il a fait du même pinceau.

Il s'attache encore un intérêt mélancolique à cette image. Sans aucun doute elle date de 1642. Saskia n'était plus ce qu'elle était dans son portrait de 1641 au musée de Dresde. Elle allait bientôt mourir. Ses traits délicats ont un reste de beauté; non pas cette beauté sereine de la jeunesse et de la force, mais celle que l'expérience de la vie a transfigurée.

Qui sait si le peintre ne l'a pas faite de mémoire, lorsqu'il avait perdu sa compagne [1].

Parmi les tableaux de cabinet de cette époque, nous remarquerons surtout le petit bijou, dit *le Ménage du menuisier*, qui se trouve au Louvre. Dans une chambre bourgeoise, hollandaise, le jour vient par la fenêtre à gauche, pittoresquement encadrée d'une vigne, et près de laquelle Joseph en manches de chemise est occupé à travailler le bois. Marie est assise avec sa mère auprès du berceau et allaite son enfant. Ce groupe est vivement éclairé par un rayon de soleil, qui laisse Joseph dans une fine demi-teinte,

---

[1] L'on ne saurait à mon avis douter un instant de l'authenticité de cette belle œuvre. Rembrandt, dit M. Blanc, ne s'est jamais copié. Il est vrai qu'il n'a pas fait des copies littérales, mais il a souvent employé une même composition avec de légères variantes, des répétitions libres. Ainsi dans les deux portraits de Saskia, de Cassel et d'Anvers, il y a des ressemblances, mais l'un n'est pas une répétition de l'autre. Outre les détails, l'exécution diffère en tout point. On n'a donc pas à opter entre les deux; ils sont également authentiques.

enveloppe d'une lumière chaude l'enfant et le sein de la mère, et dessine un carré de lumière sur le plancher. L'intérieur, qui rappelle beaucoup ceux d'Adriaen van Ostade, est riche en détails et noyé dans des teintes superbes, transparentes et carminées. C'est une scène de famille remplie de charme, de naturel, d'une poésie intime. Le caractère ici n'a rien de divin; c'est le côté humain qui domine. La scène n'en est que plus touchante. J'aime aussi la grandeur que peut exprimer une madone du grand style italien, ou la mère mystique de Dieu; mais il est impossible de rendre mieux le charme d'une mère, d'un ménage, d'un intérieur réels. C'est le caractère humain que le peintre a cherché et qu'il a exprimé à merveille dans cette brillante petite peinture. Le dessin du visage régulier de Marie, de ses doigts effilés, est remarquable en ce qu'il tire un peu sur le goût italien. Il rappelle le style de cette belle eau-forte, la *Sainte famille avec Marie au pied nu* et la Marie d'une *Pieta*, parmi les dessins de Rembrandt au musée de Berlin. Ce n'est pas la première fois que je remarque chez lui les traces que les belles estampes italiennes ont laissées dans son esprit.

Un sentiment pareil à celui du *Ménage du menuisier* du Louvre se trouve dans un très-beau petit tableau de lord Grosvenor, *la Visite de Marie à Elisabeth;* une expression délicate et distinguée s'y marie à une lumière fine. Ce petit bijou se distingue par une harmonie merveilleuse de tons chauds et froids. Burnet, qui l'a gravé en a senti toutes les finesses, avec toutes les difficultés. Ces tons se rencontrent dans le groupe principal: Elisabeth est vêtue de rouge et de jaune, Marie de bleu, blanc et gris froid. La couleur chaude effleure la manche rouge d'Elisabeth et une partie de son châle jaune, descend sur l'habit d'une négresse qui prend à Marie son manteau gris, et se dissipe enfin en quelques touches chaudes sur le terrain. La couleur froide passe du ton chaud du Zacharie et du porche sur le pilastre gris-vert, le paon, et quelques touches de couleur froide dans les feuilles. Le ton général est une lueur douce qui réchauffe même les tons froids [1].

---

[1] Burnet, Rembrandt, p. 62.

A cette époque, vers 1640, on trouve encore *la Pythonisse d'Endor*, de la galerie Schönborn. Le tableau joint la force à la finesse [1]. Sur un fond mystérieux se voient l'ombre de Samuel, en longue barbe blanche, turban jaune et manteau brodé d'or, Saul, en pleine armure, qui se posterne, et la Pythonisse qui tient un livre ayant servi à l'évocation.

Le tableau de *Booz et Ruth* est remarquable par la place que le paysage y occupe. Les figures, dans de chaudes ombres d'un ton brun rouge, n'occupent que le coin gauche; les deux tiers du tableau représentent une large plaine, limitée par des chaînes de montagnes, au pied desquelles se trouve une ville. La plaine est en lumière, fortement empâtée et comme émaillée de vert gris, de jaune, de pâturages et de petits bois verts. Un ciel nuageux, d'une grande finesse et de tons gris et dorés, complète l'harmonie de cette belle œuvre, qui nous présente un des premiers échantillons du paysage chez Rembrandt; bientôt viendront s'y joindre le paysage de la collection Wallace, et celui du musée d'Oldenbourg.

Depuis que ceci fut écrit l'authenticité de ce tableau a été contestée par M.M. Meyer et Bode à Berlin. Je n'en reste pas moins parfaitement sûr que c'est un beau tableau de Rembrandt. L'assertion de ces érudits, qui voient dans ce tableau la main de Aart de Gelder, est de tout point erronée. A. de Gelder peint avec des couleurs fondues; ses formes sont très-individuelles, on ne peut s'y tromper. Ici, le paysage est peint largement en pleine pâte; les formes, la touche, l'impasto, les tons sont essentiellement ceux de Rembrandt.

Un joli croquis, contenant l'idée première de ce tableau, se trouve aussi au musée de Berlin.

Trois grandes toiles datent de 1641 et 42, la *Susanne*, *l'Offrande de Manoé* et *la Ronde de nuit*.

Déjà en 1633, nous avons vu le peintre occupé de *Susanne*, — le grand tableau de la collection Youssoupoff. En 1637 il fit la *Susanne* du musée de la Haye. Sir Josua Reynolds mentionne quatre autres *Susanne:* une étude peinte, un tableau à

---

[1] W. Bürger, Catal. de la gal. de Schönborn à Pommersfelden.

figures de grandeur naturelle, un dessin qui reproduit les mêmes dispositions que ce tableau, et une peinture pareille se trouvant alors chez M. Blackwood. Le grand tableau de Reynolds, daté 1641, a été gravé en manière noire par Earlom. Il reproduit la figure du musée de la Haye avec quelques variantes. La pose de la femme est presque exactement la même, mais elle paraît un peu plus grêle. Dans celui de la Haye, Susanne a un pied dans sa pantoufle, l'autre dessus; dans celui de Reynolds elle est sur le point de descendre dans l'eau: déjà elle y plonge le pied droit, tandis que le gauche se replie un peu sur la marche. Dans le premier, Susanne paraît entendre un bruissement dans le feuillage, et la tête d'un viellard ne fait qu'apparaître; dans le second les deux vieillards se montrent et l'un d'eux saisit la femme par le linge qui entoure sa taille. La tête et le geste des mains sont les mêmes. Dans le tableau de Reynolds, l'entourage prend beaucoup plus de place, et même la moitié du tableau est occupée par l'eau, le jardin et les édifices, qui au reste ont un caractère pareil à celui du tableau de la Haye.

Il existe une autre *Etude de Susanne* (coll. de M. Lacaze au Louvre), qui est évidemment l'esquisse que possédait Reynolds et qui a servi pour le grand tableau, également chez Reynolds. Elle ressemble pour le fond, pour les arbres et leur couleur rouge, ainsi que pour la pose de la femme, à la Susanne de la Haye, mais quelques détails la rapprochent tout à fait du grand tableau. Elle y a la même pose des pieds, l'un dans l'eau, l'autre sur la marche, les doigts recourbés. La figure est fortement modelée avec la pâte dans le sens des formes du corps. Le ton de la chair est plus brun que dans celui de la Haye. Susanne, ou plutôt le modèle dont le peintre s'est servi, porte un bonnet blanc; à l'endroit des bras et des mains droites, car elle en a deux, on voit des repentirs. Susanne a une main droite contre la poitrine, une autre posée sur la balustrade.

M. de Burtin possédait en 1808 une *Susanne*, au bord de l'eau sous un rocher, assise sur un linge qui couvre ses habits. Elle se présente de côté, tout le devant dans la demi-teinte, le dos dans la lumière. Ses longs cheveux blonds retombent en désordre; elle

n'a pas encore aperçu les vieillards, qui se tiennent cachés derrière elle, appuyés sur une estacade. Des joncs et autres herbes sont baignés par l'eau. Ce tableau, dit de Burtin, est très-empâté et peint à la brosse, mais cependant d'une touche assez soignée et caressée [1].

Au cabinet d'estampes de Berlin j'ai trouvé un croquis large et rapide à la plume de roseau: *Susanne au bain*, assaillie par les deux vieillards; fond de mur avec des arbres.

La grande toile figurant l'*Offrande de Manoé* se trouve au musée de Dresde. Le sujet a été traité par Lastman, avec des costumes et des couleurs qui rappellent le tableau de son disciple [2]. Rembrandt a esquissé sa première pensée dans un croquis rapide à la plume, que possède M. Ch. Blanc [3]. On y voit Manoé avec sa femme prosternés devant l'autel d'où l'ange s'envole.

Dans le tableau, la composition est un peu changée. On y retrouve le geste de frayeur avec lequel Manoé s'écarte; mais ce geste, exagéré dans le dessin, est plus fin dans le tableau. Dans cette superbe toile, Manoé et sa femme sont agenouillés, les mains jointes et levées. Elle, de profil, droite sur ses genoux, incline légèrement la tête; lui, un genou à terre, se recule un peu comme de frayeur et de respect. Au coin gauche, une pierre carrée servant d'autel, supporte le feu et l'offrande. A gauche en haut, l'ange vu de dos s'envole [4]. Fond d'architecture: une maison avec fenêtre, escalier, et du feuillage, d'une couleur grise et brune. L'ange est peu visible et éclairé faiblement sur le dos; il n'a pas d'ailes et est vêtu d'une tunique blanche. Ses longs cheveux blonds sont ceints d'une couronne de fleurs. Manoé, qui a de longs cheveux et une barbe blanche, porte une robe rouge foncé, violacé, à grands plis bien dessinés. Sa femme est vêtue d'une robe brodée jaune, avec sous-manches blanches; le grand manteau, qui la couvre de la tête au pieds, est d'un

---

[1] Dans la collection de M. Yates on mentionne encore une Susanne, datée 1653.

[2] Le tableau de Lastman brûla dans l'incendée du musée Boijmans à Rotterdam.

[3] M. Blanc y a vu la scène de la famille de Tobie avec l'ange qui s'envole. La comparaison avec le tableau lèvera tout doute à cet égard.

[4] Dans le croquis l'ange est de face.

rouge plus vif et plus clair que celui de Manoé. Cette draperie aussi est largement comprise. La tête porte une espèce de coiffure ou de turban enroulé, orné d'or et d'une grande pierre fine. Il y a dans cette peinture, exécutée d'une brosse large, avec ce degré de vaporeux que nous avons déjà remarqué, un grand et noble sentiment. L'expression des figures et de leurs gestes, ainsi que la tonalité, concourent à lui donner un air de grandeur et de mystère. Quant à l'exécution, il est encore évident que nous marchons vers *la Ronde.* La composition offre des analogies remarquables avec les deux tableaux de *l'Ange quittant les Tobie* et surtout avec ce sujet dans l'eau-forte de 1641. Dans cette estampe, le vieux Tobie est agenouillé dans l'attitude de la femme de Manoé, et le jeune Tobie fait un geste semblable à celui de Manoé.

Durant les années qui nous occupent, le peintre élaborait une grande œuvre, une de celles qui suffisent à la gloire d'un homme et qui allait résumer et embrasser tout ce dont son talent était capable à cette époque. C'était *la Ronde.* Nous l'étudierons séparément, ainsi que les paysages qui apparaissent dans cette période.

Il nous faut ici jeter un dernier coup d'œil sur quelques autres œuvres; d'abord un vigoureux dessin (coll. de M. J. de Vos), une vue des remparts d'Amsterdam, étude prise un jour que le peintre se promenait hors de la ville. C'est dessiné avec de vives couleurs — brun, rouge, vert, — d'une belle harmonie et d'un puissant effet de lumière.

Puis les eaux-fortes. Quelques croquis et études de belles têtes; la jolie pièce, *le Taureau avec fond de paysage*; trois autres paysages, très-pittoresques et gravés avec beaucoup d'esprit; — le beau *portrait d'Anslo.*

Quelques sujets bibliques: le *Triomphe de Mardochée* (que je range vers 1640), composition pleine d'expression et de mouvement; le *Baptême de l'Eunuque*, légèrement tracé à la pointe; l'*Ange s'envolant devant la famille de Tobie*, superbe morceau, d'un beau ton, aux ombres veloutées; la *Vierge et l'enfant sur les nuages*, sujet peu commun dans l'œuvre du maître; une fine pièce, la *Petite résurrection de Lazare;* deux *Saint Jérôme*, l'un dans un intérieur qui rappelle celui des *Philosophes* au Louvre,

l'autre écrivant sur une espèce de pupitre adapté à un tronc de saule, superbe gravure d'une touche grasse et veloutée.

De 1641 datent trois morceaux superbes d'un autre genre, les *Chasses au lion*. Il n'y a que la grande chasse qui soit datée, mais les deux autres appartiennent au même temps. La grande chasse, composition qui ne le cède pas à celles de Rubens ni aux croquis de combats de Léonardo da Vinci, est une esquisse pleine de fougue, où sa main hardie, stimulée par l'imagination, traça vivement les contours du sujet; les deux autres chasses ont plus d'effet de clair-obscur. Les lions et les chevaux de ces trois pièces sont admirables; il n'est aucun peintre dans toute l'école qui ait exprimé avec plus de génie les animaux dans leurs violences. Et tout cela à si peu de frais! Car ces lions rugissants, ces chevaux qui se cabrent sont rendus en quelques traits minces. Mais tout est juste et chaque trait porte. Ces croquis doivent avoir été tracés de suite sur le cuivre; du moins ils ne sont pas calqués. Sa manière de dessiner se laisse voir ici clairement; dans ces lions par exemple, les muscles sont indiqués en traits nerveux, brisés, élémentaires. Ce n'est pas un contour précis qui enferme la forme, ce n'est qu'une indication de la charpente et des muscles; la bête se trouve ainsi, non pas dessinée, mais modelée. Tout cela est juste en tout point et de plus palpitant de vie.

Rembrandt fit probablement en ce temps les études de l'*éléphant*, le *Centaure enlevant une femme* et quelques-uns de ces superbes dessins de lions qui se trouvent au British museum, aux musées Teyler, Fodor, au Louvre, etc. J'en compte plus de trente. La plupart sont à la plume et lavés d'encre brune; quelques-uns sur papier brun. Pour la première fois, au lieu des lions conventionnels, des bêtes bien naturelles apparaissent maintenant dans les œuvres du peintre. Parmi les dessins du maître, ceux là excellent, grace à la grandeur monumentale qu'il a su donner à ces bêtes. Il y en a qu'un statuaire n'aurait qu'à pétrir pour faire des chefs-d'œuvre, et Barye, plus que tout autre, a dû les admirer.

XXIV.

LA SORTIE DE LA COMPAGNIE DE FRANS BANNING COCK.

(*Ronde de nuit.*)

1642.

Avec l'année 1642, nous touchons à un point décisif dans la carrière du peintre et de l'homme. C'est le moment d'un des triomphes de l'artiste, et d'une perte douloureuse pour l'homme. C'est une forte opposition de lumière et d'ombre: la ***Ronde de nuit*** et la mort de Saskia.

Voyons d'abord la lumière. Le peintre achevait en cette année la grande toile connue sous le nom de la ***Ronde de nuit.***

Les officiers de la garde civique des grandes villes avaient coutume de se faire *pourtraire* sur une toile commémorative, destinée ordinairement à orner la salle de leur *doelen* (tir). Dès le commencement du 16e siècle, nos peintres eurent de fréquentes occasions d'y montrer leur talent, et nos hôtels de ville en conservent encore les preuves. A Amsterdam les meilleurs peintres avaient signé ces sortes de toiles; récemment Thomas de Keijser et van der Helst. On avait même sollicité une toile pareille de Frans Hals, qui l'acheva en 1637. Serait-il possible que ce séjour de Hals à Amsterdam ne l'ait pas mis en rapport avec Rembrandt? Deux peintres de cette trempe, ont dû se rencontrer, se chercher même.

Enfin Rembrandt lui-même fut invité à peindre une toile pareille, où il devait représenter la compagnie du capitaine Frans

Banning Cock, seigneur de Purmerland et Ilpendam [1]. Van Dijk, dans sa description des tableaux de l'hôtel de ville d'Amsterdam, mentionne en 1758 une esquisse ou modèle en petit pour ce tableau, qu'aurait possédée M. Boendermaker. Rembrandt finit sa grande toile en 1642 et elle fut placée dans la grande salle du *doelen* devant la cheminée [2]. Mais dès le commencement du 18e siècle, elle fut transportée à l'hôtel de ville dans la petite salle du conseil de guerre. En 1808 elle passa au musée. A l'hôtel de ville, le tableau occupait le mur en face de la cheminée, et se trouvait en compagnie d'une toile de P. Mooreelse et d'une de J. Bakker. Van Dijk est l'auteur de la supposition qu'on aurait retranché à la toile de Rembrandt deux bandes pour la faire entrer dans l'espace compris entre les deux portes; supposition qu'il base sur ce que l'esquisse de Boendermaker avait encore deux personnages à gauche et que le tambour était entier. Cette assertion paraît peu fondée et la composition ne suggère pas l'idée d'une telle mutilation.

Il est assez connu qu'il ne s'agit ici ni de *ronde* ni de *nuit*. Samuel van Hoogstraten parle de ce tableau dans son livre, qui est de 1678; il le nomme *schuttersstuk* (peinture de la garde civique), mais ne connaît pas le nom de *Nachtwacht*. Van Dijk ne lui donne pas non plus ce titre. En 1765 Wagenaar l'appelle: *Het optrekkend korporaalschap van den kapitein Frans Banning Cock* — la sortie de la compagnie de Fr. B. Cock. Le nom actuel, fort impropre, lui vient des auteurs français du 18e siècle, qui lui donnent le nom de *Guet*, de *Patrouille de nuit;* Reynolds aussi le nomme *the Nightwatch*. Et alors les Hollandais, acceptant aveuglement ce titre, se mirent eux aussi à parler du *Nachtwacht*. Il est temps de changer cette fausse dénomination, qui n'existe que depuis quatre-vingts ans. Fixons un meilleur titre, et dans un demi-siècle l'autre sera destitué.

Toutefois une inspection superficielle, surtout d'un œil peu

---

[1] Banning Cock était en 1642 échevin avec N. Tulp; c'est peut-être ce dernier qui fixa son attention sur Rembrandt.

[2] Le *Voetboogs-doelen*, op den Singel. (C. Commelin, *Vervolg der Beschrijving van de stadt Amsterdam*, 1693).

accoutumé à Rembrandt, pouvait faire penser à un effet de nuit. Le tableau était tellement obscurci par les «huiles et le vernis, qu'il avait l'air d'être goudronné.»

C'est ainsi qu'en parle van Dijk. C'est lui qui le nettoya alors, et qui trouva sur le fond l'écusson avec les noms des personnages. Il reconnut parfaitement que le peintre avait voulu exprimer «une forte lumière de soleil.»

Mais si le temps et les vernisseurs ont aidé à obscurcir le tableau, il était peint dès son origine dans un ton foncé. J'ai trouvé à ce sujet un témoignage si intéressant, qu'il faut le citer en entier. C'est Samuel van Hoogstraten, le disciple de Rembrandt, qui écrit en 1678 dans son *Introduction à l'académie de la peinture*, à l'égard de l'ordonnance et de la disposition d'un sujet, les lignes suivantes:

«Il ne suffit pas qu'un peintre range ses personnages l'un à côté de l'autre, ainsi qu'on ne le voit que trop fréquemment ici en Hollande dans les *doelen* des arquebusiers. Les vrais maîtres s'efforcent de donner l'unité à leurs œuvres. Rembrandt a fort bien observé ceci dans son tableau au *doelen* à Amsterdam; trop bien même, selon l'avis de quelques-uns; car il s'est plus occupé de la grande figure ou du groupe principal, qui avait sa prédilection (*het groote beeld zijner verkiezinge*), que de la série de portraits qui lui avaient été commandés. Et cependant cette même œuvre, quoi qu'on y puisse blâmer, se maintiendra plus longtemps à mon avis que toutes ses analogues; parce qu'elle est si pittoresque de pensée, si élégante d'agencement, et si puissante (*zoo schilderachtig van gedachte*, *zoo zwierig van sprong en zoo krachtig*), qu'auprès d'elle, selon l'opinion de plusieurs, toutes les autres toiles paraissent des figures de cartes à jouer. Cependant j'aurais bien désiré qu'il y eût mis un peu plus de lumière.»

Comme cette page peint bien la situation du grand artiste dans l'opinion de son temps! Rembrandt eut toujours tort aux yeux de ses contemporains. Il est payé pour faire des portraits et chacun désire pour le sien une égale portion de lumière. C'est ainsi que procédaient les autres peintres, mais ils ne firent que des poupées de cartes à jouer — l'expression est délicieuse.

Et Rembrandt, au lieu d'en agir ainsi, les sacrifie au jeu du clair-obscur et fait un tableau au lieu d'une pièce à vingt portraits. Voilà ce qu'il avait fait aussi avec sa *Leçon d'anatomie*. Voilà aussi la raison sans doute pour laquelle il ne fut pas très-recherché pour ces sortes de toiles.

Mais c'est de cette manière que Rembrandt comprit sa mission, quand il eut à peindre ses gardes civiques. On les avait vus cent fois à table ou rangés les uns sur les autres. Lui, il devina l'immense avantage qu'il pouvait tirer de cette troupe pittoresque, en la faisant sortir, le capitaine et le lieutenant en tête, pêle-mêle, au son de la caisse, pour aller tirer à l'oiseau. Une telle ordonnance pouvait pétiller de vie et scintiller de lumière. Le résultat brillant en est connu: la *Sortie de la compagnie de Banning Cock* est devant nous.

L'on s'étonne de ne trouver dans les études, les dessins, les croquis, aucune préparation pour cette œuvre capitale. Nous savons seulement que Rembrandt a fait une esquisse peinte en petit, qui se trouvait dans la collection Boendermaker en 1768, mais qui ne s'est plus retrouvée. Car le petit tableau de la National gallery est notoirement une copie. La description de cette petite ébauche, dans le catalogue Boendermaker, est assez curieuse: «Un très-beau tableau représentant la sortie d'une compagnie de gardes civiques sous le capitaine etc. . . . . et puis quelques autres personnages et spectateurs, composition de plus de 25 figures; ce tableau est étonnant par la grande force et l'exécution extraordinaire, et par *le grand éclat du soleil* [1].»

Malgré l'impuissance de la parole à rendre une telle œuvre,

---

[1] Een zeer fraai stuk, verbeeldende het optrekken van een Burger Compagnie binnen de stad Amsterdam, onder het geleide van den Capitein Frans Banning Kok, Heer van Purmerland en Ilpendam, luitenant Willem van Ruitenberg van Vlaardingen, Heer van Vlaardingen, en vaandrig Jan Visscher Cornelisse, en eenige andere personagien behoorende tot deszelfs compagnie, en verder eenige aanschouwers, zijnde eene ordonnantie van meer dan 25 beelden; voorts is dit schilderij verwonderingswaardig, zoo ten opzigte van de groote kragt als bijzonderheit van 't penseel, en het *sterke zonneligt*; zeer helder op paneel geschildert, hoog 26½ duim breed 33½ duim.

NB. Dit bovengemelde schilderij is dezelfde ordinantie gelijk als Rembrandt geschilderd heeft met levensgroote beelden, hangende in de kleijne krijgsraadkamer enz.

pétrie de lumière et insaisissable comme la poésie, il faut cependant donner une description aussi exacte que possible, parce que son éblouissant coloris et son harmonie incomparable ont été causes qu'on s'est trompé à l'égard de divers détails.

Quant à la nuit, elle a donc fait place déjà au jour et c'est la lumière du soleil qui dore la scène.

Quant au lieu de l'action, ce n'est ni une grande halle ni une cour. C'est la façade d'un édifice public, soit le *doelen*, soit le corps de garde [1]; cela résulte d'abord du terrain de l'avant-plan et des marches conduisant vers l'entrée, puis de cette entrée elle-même, qui est une porte extérieure comme la Renaissance en avait tant bâties en Hollande; enfin d'une borne en pierre avec une chaîne, comme il s'en trouvait ordinairement à l'extérieur des édifices. Cette entrée forme le fond du tableau.

Le capitaine et le lieutenant van Ruijtenburg sont sortis de la porte. L'enseigne Jan Visscher Cornelissen, élevant le drapeau par le bout de la hampe, le laisse flotter; les sergents Rombout Kemp et Reinier Engel ont pris leurs hallebardes, le tambour Kampoort bat la caisse, un chien aboie contre lui, et les gardes, armés d'arquebuses et de piques, se pressent en foule hors de la porte.

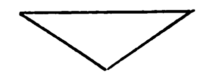
Dans cette cohue un garde tire un coup imprudent à travers la foule, un gamin, ayant obtenu la faveur de porter une poire à poudre, court en avant, et deux jeunes filles, dont l'une porte un coq à sa ceinture, marchent vivement. C'est ce moment de vie, de tohu-bohu, d'animation générale, que le peintre saisit et fixe sur la toile.

J'ai compté vingt-neuf personnages, dont quelques-uns ne montrent que la tête, le casque ou les yeux. Ceux-là certes ont été mécontents. Si l'on projette la composition sur un plan

---

[1] Vers 1642 il y avait de 20 à 30 de ces compagnies de gardes civiques à Amsterdam; ils faisaient le service dans la ville, et en temps de guerre dans l'armée. Pour les exercices et les tirs, les tambours, et chaque *vendel* (compagnie, littéralement *drapeau*) en avait deux, parcouraient le quartier en battant la caisse pour avertir les *schutters*, qui s'assemblaient au corps de garde (hoofdwacht).

horizontal, elle forme une espèce de triangle, dont la pointe s'avance vers le spectateur:



A la pointe se trouvent les deux officiers, le capitaine un peu en avant, le lieutenant à sa gauche. Le capitaine n'est pas habillé de noir, mais de brun foncé, avec des bas d'un brun plus clair. Un feutre noir couvre sa tête, une large fraise rabattue, qui a été plus grande comme on le voit aux repentirs du côté gauche, et un hausse-col en fer orné de dorures, couvrent le cou et la poitrine. Sous ses vêtements foncés il porte une veste de brocart d'or, dont on aperçoit les bouts sous les basques du pourpoint, aux crevés des manches et aux poignets garnis de manchettes en dentelle. Une large écharpe rouge amarante, échancrée et brodée d'or entoure le corps. La main gauche nue s'avance avec un geste démonstratif; la droite gantée et tenant le second gant par un des doigts, repose sur une longue canne (jonc des Indes). Voilà l'homme foncé. A côté de lui l'homme clair. Comme chez l'autre, ici tout est en harmonie. Feutre jaune à plumes blanches, hausse-col entouré d'une bande d'étoffe bleu d'émail. Il est vêtu tout en jaune citron, d'une cotte d'étoffe épaisse bordée de passementerie d'or, par-dessus un habit d'étoffe jaune dont la manche est visible; les bottes de cuir jaune, les gants de même. Une large ceinture de soie blanche à reflets dorés entoure la taille. Mais tout cela est ravivé avec un goût raffiné par les ornements de ce même bleu de turquoise ou de lapis-lazuli, dont le coloriste fit une bordure autour du hausse-col, les franges autour des gants, les ornements et les noeuds autour des bas, et qu'on retrouve dans la houppe à bouillons blancs et bleus alternés au dessous du fer de sa pertuisane. Ces beaux bleus clairs font un effet admirable sur le jaune du costume. Entre les têtes de ces deux personnages, on remarque celle d'un garde, écartant de la main le fusil de celui qui tire. Le côté du triangle qui s'enfonce à la droite du spectateur est occupé par un soldat tout en rouge,

qui baisse la tête pour aviver la mèche de son arquebuse, par quelques hommes portant des piques, par un des sergents avec sa hallebarde. Le tambour est un peu en avant au bord extrême.

Le côté qui s'enfonce à gauche montre d'abord le jeune homme qui fait un grand pas derrière l'homme foncé. Son casque est entouré de feuilles de chêne; un poignard est passé dans sa ceinture par derrière, et un baudrier avec des cartouches et une boite à poudre pendent sur son épaule. Sa jambe est dans l'ombre, mais sa culotte courte et bouffante offre cette couleur familière vers ces temps à Rembrandt, mélange de vert, de brun, de lilas. Derrière lui, dans l'espace ouvert entre le capitaine noir et l'homme rouge qui charge son fusil, sont les deux jeunes filles, l'une lumineuse, l'autre dans la demi-teinte. La fille lumineuse, la petite fée dont on raffole, et qui par sa poésie mystérieuse a souvent embrouillé les idées sur ce tableau, porte une longue robe jaune; une petite pélerine ronde, d'un jaune verdâtre, comme parsemée de pierres précieuses, couvre ses épaules. Elle tient entre ses mains un casque avec des plumes, peut-être le prix du vainqueur. A sa ceinture un coq blanc est suspendu par la patte, ainsi qu'une bourse au bout de longs cordons en or. Elle tourne sa petite face éveillée vers le spectateur. Cette face est fortement empâtée; la couleur y forme comme une couche d'émail. Elle a les yeux bleus, les lèvres vermeilles, un peu ouvertes; ses cheveux roux pendent en longs flots par derrière, retenus sur le front par un diadème en or. Derrière elle on distingue à peine sa compagne, habillée d'un vert tendre et coiffée d'un petit bonnet. Un peu devant elles se trouve l'homme qui charge son mousquet en y vidant une des cartouches suspendues à son baudrier. Il est tout en rouge, sombre et brunâtre vers le bas et dans l'ombre, sourd dans les demi-teintes; seulement sur la manche on trouve quelques touches lumineuses, de ce beau rouge de grenade dont est fait le costume de la dame à Brunswick. Il a une fraise blanche et un chapeau rouge. La ligne se termine avec les deux belles têtes, parlant ensemble, et le sergent debout qui ferme le tableau de ce côté. Un peu plus en avant au coin gauche se trouve le gamin qui court, comme le tambour au coin droit.

La ligne du fond montre quelques figures, dont quatre sont surtout en évidence. C'est l'homme qui avance sa pique; l'homme au chapeau haut; la belle tête expressive avec le casque à l'écharpe, et l'enseigne. Ce dernier porte un pourpoint et une écharpe de soie ouvragée, vert malachite avec des reflets et des nuances de pierres fines, couleur indéfinissable qu'on retrouve plusieurs fois diversement mélangée dans certaines œuvres du peintre autour de cette année. Les manches sont d'une autre couleur. L'étendard qu'il porte est orange, blanc et bleu, aux armes d'Amsterdam.

La différence de ce tableau avec tout ce qu'on avait vu en Hollande dans ce genre a fortement frappé les contemporains. Nous en trouvons la trace dans la relation de Hoogstraten. Les anciens peintres avaient ordinairement arrangé leurs personnages sur deux ou trois lignes, ou de manière à faire valoir chaque tête dans un jour égal, le plus souvent sans effet pittoresque et sans action. Seuls Ravestein et Hals y avaient mis plus d'action; le premier eut même l'idée de faire sortir aussi ses gardes du *doelen* [1]. Rembrandt anima ses personnages, les plaça dans un milieu plein de vie et de mouvement, sacrifia les détails pour obtenir son effet, subordonna son sujet à son art, enfin plongea cette scène de la réalité dans la mer lumineuse de son imagination coloriste, et créa une page dramatique au lieu de faire une froide chronique.

C'est là un des secrets de l'effet immense et durable de son œuvre; c'est aussi le secret de toute œuvre d'art supérieure, qu'elle soit grecque, italienne ou moderne.

Généralement, dans l'appréciation de Rembrandt, on place le coloris trop en première ligne. Certes il possède cette qualité à un haut degré; mais ce n'est pas sa seule qualité, ni à mon avis la première. Sa qualité maîtresse, c'est la force créatrice et poétique, qui fait qu'un sujet, passant à travers son imagination, en sort animé d'une vie nouvelle, personnelle. Deux qualités lui servent d'auxiliaires dans cette sorte de régé-

[1] Tableau daté 1616, à l'hôtel de ville de la Haye.

nération, — son dessin caractéristique et son éblouissante faculté de luministe.

Son dessin! et l'on a toujours dit que Rembrandt ne savait pas dessiner! J'aurai l'occasion d'y revenir, mais il faut déjà constater ici avec quel aveuglement on a méconnu ce côté de son talent. C'est que son dessin ne consiste pas en un contour suivi et arrêté, ressortant clairement des parties environnantes. Au contraire, sa brosse fait toujours disparaître en s'arrondissant les contours de ses figures. Il suit donc un autre système. Le dessin pour lui c'est le modelé, c'est le plein, c'est le rond, c'est de plus la vie et la justesse surprenante de chaque geste, de chaque mouvement. Ici encore, ces hommes marchent, agissent, parlent, c'est l'action fixée comme par un appareil de photographie instantanée. Je n'insisterai pas sur les détails. Observez le mouvement de l'homme qui charge son fusil en marchant. Remarquez aussi les belles têtes des deux gardes qui parlent; leurs lèvres remuent. Encore un peu, et Banning Cock avec son lieutenant auront posé l'autre jambe en avant.

Le coloris et le faire de ce tableau peuvent se pressentir dans plusieurs œuvres antérieures. Déjà le *Samson* de 1635, le *Tobie* du Louvre de —37, la *Noce de Samson* de —38, l'*Homme au butor*, de Dresde de —39, la *Femme de face* à Cassel, annoncent cette coloration particulière, ce clair-obscur vaporeux, cette force en même temps que ce moelleux, ces tons fauves et dorés. Dans ces œuvres la touche s'épâte, la brosse arrondit et amortit les contours et les harmonise avec l'entourage, les couleurs locales se fondent et s'effacent dans une gamme dominante, le matériel disparaît de plus en plus, la toile et les couleurs s'oublient, l'impression semble indépendante des moyens et s'impose directement. Le sentiment devient plus poétique, plus supra-réel. Nous remarquons aussi dans plusieurs des œuvres que nous venons de citer les mêmes mélanges de couleurs. Par exemple le portrait de *Femme de face* à Cassel, le portrait de la *Dame au turban* à Berlin, offrent des nuances et des mélanges de vert qu'on retrouve ici dans l'enseigne, la jeune fille et le garçon.

C'est de la sorte que le peintre s'est élevé de degré en degré,

à la hauteur de cette page supérieure. Impossible de décrire les mille nuances de tons et de couleurs qui s'y montrent, s'y équilibrent, s'enchevêtrant les unes dans les autres et formant une symphonie. Car c'est une orchestration brillante comme une symphonie de Beethoven. Il y a les tons chantants des violons, veloutés des violoncelles, sourds et nourris des basses; il y a les clairs brillants des flûtes et des trompettes, le coup sec des timbales. Et toute cette diversité se fond dans un ton multiple mais un.

J'ai observé dans la disposition des couleurs et de la lumière certain parallélisme. A la pointe du triangle, au milieu de la composition, est l'homme foncé. A sa droite et à sa gauche sont deux masses lumineuses, constituant l'équilibre, lequel serait rompu s'il n'y avait que la seule opposition de la figure claire et de la figure foncée, — ce sont l'homme en jaune et la fille en jaune. A côté de la fille jaune il y a un soldat en rouge; à côté de l'homme jaune il y a encore un soldat également en rouge. Près du bras étendu du sergent à droite, il y a des couleurs verdâtres, qu'on retrouve dans les personnages à gauche.

. Il s'est trouvé des critiques qui ont jugé la lumière bizarre et arbitraire. Les œuvres d'un maître original et indépendant peuvent quelquefois nous étonner au premier abord. Mais quand l'étude nous a fait entrer dans le sentiment de cet artiste, l'étrange devient très-naturel. Il n'y a dans la couleur et la lumière fantaisistes de Rembrandt pas plus de bizarrerie que dans le dessin de Michel-Ange ou la composition du Véronèse. On y remarque seulement un caractère à eux. Dans l'art se trouve toujours une part d'arbitraire, de convenu, l'œuvre d'art est toujours une création mixte de réalité et de fantaisie. Ici la lumière n'est pas naturelle, si on le veut, soit; mais ce n'est pas la réalité ordinaire que nous avons devant nous, c'est une production d'une autre nature [1]. Aussi je n'y vois rien d'arbitraire

[1] Il est étrange que M. Du Camp ait trouvé le capitaine une « laide figure, rouge et enluminée » etc. et le tambour « un homme vieux, à la face épâtée, un buveur, pour ne pas dire un ivrogne. » Est-il possible d'être plus injuste? Il paraît oublier que nous avons ici une *peinture*, que nous sommes chez un peintre coloriste. La coloration de la chair dépasse toujours chez Rembrandt la vérité ordinaire, comme l'expression imagée de Shakspeare.

dans le sens d'illogique. Le jour vient de gauche, un peu de haut en bas, un peu d'avant en arrière, direction indiquée, comme l'a bien observé M. Bürger, par l'ombre que projette la main avancée de Cock sur la basque de l'habit du lieutenant. A l'exception de la jeune fille et de l'homme en jaune, il n'éclaire que le haut des figures. Une gerbe de lumière entre à gauche; près du cadre elle frappe en passant quelques têtes, frise la manche rouge du soldat, éclaire vivement sa collerette blanche et le côté droit de son visage, laissant le reste dans l'ombre. Quelques rayons perdus courent légèrement sur les figures du fond. Elle inonde ensuite de ses flots d'or la jeune fée; mais la jambe écartée du jeune homme reçoit l'ombre de l'homme rouge. La couleur foncée du capitaine absorbe les rayons lumineux. Les seules parties claires, la tête, la collerette, l'écharpe pétillent au soleil, ainsi que les doigts de la main avancée et la manchette. C'est la couleur de l'homme jaune qui reflète naturellement la gerbe lumineuse. Enfin les personnages un peu rentrants du côté droit reçoivent les courants extérieurs de la bande de lumière, le tambour le plus, les autres en diminuant.

L'exécution de cette grande toile est d'une magie et d'une supériorité admirables. Rembrandt a toujours évité la sécheresse, le trop défini, les contours arrêtés. Les contours, quoique fortement saisis, s'arrondissent. Il est plastique en ceci, qu'il modèle ses figures, mais ne les découpe pas. Il a cette qualité à un degré supérieur dans cette grande œuvre. Toutes les extrémités se fondent dans l'entourage et malgré ce moelleux général, il n'y a rien de vague ni de mou.

Les objets qui s'avoisinent, quelque fort que soit le contraste de valeur lumineuse ou chromatique, ne se heurtent jamais. L'homme foncé par exemple et les deux vives clartés qui l'entourent sont dans une harmonie parfaite. Les clairs et les ombres, les couleurs diverses sont en correspondance réciproque, et se prêtent alternativement leurs tons et leurs nuances. Dans quelques parties le faire est soigné, comme dans les armes d'Amsterdam; ailleurs il est poussé jusqu'au trompe-l'œil, comme dans le hausse-col et la hallebarde du lieutenant; ici le peintre pose des couleurs mates d'une touche plate, comme dans le ga-

min dans l'ombre près de la borne, et dans plusieurs mains dans l'ombre; tantôt la brosse opère largement, comme dans le visage de Cock, tantôt elle empâte avec une telle vigueur que la couleur forme un relief, comme dans la bordure de la casaque jaune, ou un émail fondant comme dans le visage de la petite fille, ou bien d'épaisses couches comme sur la caisse du tambour. Les ombres et les demi-teintes sont posées soit par teintes plates et mates, soit par des tons plus vigoureux, mais où toujours la transparence est maintenue. Aucune ombre, quelle que soit sa force, ne constitue une touche dure, noire, opaque; à sa plus forte ombre Rembrandt a toujours mêlé une parcelle de lumière. Enfin il y a des parties qui montrent le même faire que celui de Frans Hals, dont Rembrandt doit avoir admiré la pratique. Telle la manche du tambour, où les lumières sur les plis et les ornements clairs sont posées vivement d'une seule touche cavalièrement jetée, la fraise de Banning, ainsi que la manche de l'homme rouge à gauche, où les rehauts clairs des plis sont posés par touches plates, suivant le procédé familier au peintre de Harlem. La figure du tambour est peinte dans la manière raboteuse et éraillée que Rembrandt a portée au comble dans les têtes des *Syndics*.

Banning Cock n'a-t-il pas été content de la manière dont Rembrandt l'avait peint? Se trouvait-il peut-être la face trop rouge, et son beau costume trop noir? Au moins il a fait faire le portrait de sa femme et le sien par van der Helst, qui les aura rendus plus clairs et plus naturels. Le fait est attesté par les vers dans lesquels le poète Jan Vos a célébré ces tableaux.

Et même il a été peint encore une fois pour le Doelen avec sa compagnie de gardes, par Gerrit Lundens, vers 1660; ce tableau « très-achevé » parut en 1712 à la vente P. van der Lip, à Amsterdam, où il fut vendu *f* 263. Chose remarquable, ces peintures, préférées apparemment par le seigneur de Purmerland, sont perdues et ignorées, et celle qui ne lui parut pas suffisante a valu au nom de Banning Cock et à sa compagnie une gloire européenne.

Parmi les tableaux conservés au chateau d'Ilpenstein, vendus en 1872 à Amsterdam, se trouvaient deux portraits d'un peintre

inconnu et très-faibles, mais remarquables par les personnages qu'ils représentaient; c'était Banning Cock et sa femme, debout, de grandeur naturelle et en pied. Cock a quelque ressemblance avec le personnage du tableau de Rembrandt, mais quelle différence de ton et d'allure! Tandis qu'il a dans ces portraits un visage assez insignifiant, avec moustache et royale très-blondes, Rembrandt a rehaussé la couleur du personnage, l'a éclairé de ses teintes fauves et dorées, et lui a prêté la grandeur et la poésie. Comparaison instructive pour apprendre de quelle manière Rembrandt transfigurait ses modèles.

XXV.

ÉLÈVES DE 1640-42.

LA VECQ, OVENS, PAUDISS, VERDOEL, HEERSCHOP, DROST, LES FABRITIUS, HOOGSTRATEN.

A cette époque se rattachent quelques artistes qui sont venus chercher l'enseignement du maître vers 1640 à 42.

Jacob La Vecq, né vers 1624 à Dordrecht, doit avoir fréquenté l'atelier de van Rijn vers 1640 ou 42, avec Heerschop, Hoogstraten et Fabritius. Houbraken a connu La Vecq à la Haye et a même suivi son enseignement vers 1673 ou 74. C'est, dit-il, un élève de Rembrandt. Il assure avoir vu de lui un tableau de son premier temps, où la manière de van Rijn était si bien rendue qu'on l'aurait pris pour une œuvre de ce dernier. Mais lors de son voyage en France il quitta la pratique du maître et la peinture d'histoire, pour cultiver le portrait dans le genre de de Baen. Il mourut en 1674, âgé de 50 ans, ayant peu produit.

Juriaen Ovens paraît aussi avoir fréquenté l'atelier de Rembrandt, et probablement vers 1640. La date de sa naissance n'est pas connue. On le fait naître en 1600 et en 1624. Si je le mentionne maintenant, c'est pour ne pas l'omettre. Car Ovens ne montre en rien sa descendance de Rembrandt, et c'est sur le témoignage de Houbraken qu'on le regarde comme son disciple. Il tient bien plus de van der Helst. S'il a quelque chose de Rembrandt, ce serait en tout cas plus du Rembrandt des portraits de 1632 et 34. C'est là le caractère qui se retrouve un peu dans ses portraits simples, naturels, bien peints, mais sans charme particulier. Ses œuvres datées vont de 1644 à 75. On y

remarque une quantité de portraits célébrés par les poètes hollandais du temps, Vondel, Vos, etc.; quelques sujets, tels que le *Tobie* du musée de Nantes, un grand *Banquet des Bataves sous Claudius Civilis*, au palais d'Amsterdam, des effets de nuit, et des eaux-fortes. Dou paraît avoir fait son portrait [1].

Christoph Paudiss, né vers 1618 en Saxe, est nommé par Sandrart [2] un excellent disciple de Rembrandt. Il a peint des sujets de genre, et s'est visiblement appliqué au style et au faire de van Rijn, après la *Sortie des gardes civiques de Banning Cock.* J'ai vu de lui au musée de Dresde quelques figures dans lesquelles il imite le moelleux de la touche, mais où cette recherche le fait manquer de solidité et tomber dans le cotonneux.

On nomme encore Verdoel. Il s'appelle Adriaen George Verdoel, et est né vers 1620 [3]. On lui donne aussi pour maîtres Bramer et J. de Wit. Il peignit la figure et les grandes toiles d'histoire. A Christiansborg on a de lui un vieillard en méditation devant sa table d'étude. Il fut grand amateur de livres et de poésie. Auteur lui-même, il vit une de ses œuvres couronnées par le *Kunstgenootschap* de Flessingue en 1675.

Je pense que Hendrik Heerschop a été chez Rembrandt vers 1643 ou 44. Une inscription autour d'un portrait de cet artiste le nomme peintre de Harlem, élève de Rembrandt, âgé de vingt-deux ans en 1649. Il est donc né vers 1627, la même année que Hoogstraten. En 1642, Hendrik Heerschop, citoyen de Harlem, fut admis comme élève chez W. K. Heda [4]. Il se peut donc qu'il n'ait fréquenté Rembrandt qu'en 1643 à 44. Quelques-unes de ses œuvres nous donnent des dates: deux eaux-fortes, 1652; portrait ou étude d'un Maure, 1659, belle et vaillante peinture au musée de Berlin, où se trouve une autre belle étude de lui; le portrait d'un peintre à Ludwigslust, 1672.

[1] Selon Ph. von Zesen, *Description d'Amsterdam*, il est resté quelque temps à l'étranger, en Holstein surtout, où il fut peintre de la cour du duc régnant. Cet auteur ajoute qu'il a demeuré à Amsterdam sur le Lauriergracht.

[2] Édition allemande, p. 78, 3e vol.

[3] Dans la contrée dite het Overmaassche (Hollande méridionale); mais dans le *Aanhangsel op het Woordenboek* van Witsen Geijsbeek, il est dit natif de Vlissingen. De la Rue, *Geletterd Zeeland*, p. 507, le dit aussi natif de cette ville.

[4] Van der Willigen, *Les artistes de Harlem*, in voce *Heda*.

Heerschop se fait connaître par ces œuvres, et par d'autres sans date, comme un artiste studieux. Dans celles que je connais de lui, il s'est inspiré du pittoresque et du coloris de Rembrandt. Le *Maure* et l'*Oriental* à Berlin, sont des peintures franches, en pleine pâte, aux costumes d'étoffes riches et pittoresques. Outre le portrait, il a peint des sujets de genre, des « scènes de conversation, » comme on disait alors, des *Femmes malades* dans le genre de Jan Steen. Il a pratiqué l'eau-forte dans le caractère Rembranesque, comme costume et comme maniement de la pointe. Dans ce genre j'ai de lui un *Vieux philosophe* ou *Ermite*, assis sous un arbre avec un large parasol, en contemplation devant un grand livre, ouvert sur ses genoux. Sur la page se lit le mot WAERELD (monde). Cette jolie pièce est signée H. Heerschop 1652. Dans une grande eau-forte, le *Prophète changeant des enfants en ours*, l'identité de faire et d'esprit avec la pointe de Rembrandt est surprenante. La jolie pièce *Vénus endormie surprise par des Satyres*, est également datée 1652.

Où faudra-t-il ranger Drost ? Tout est mystère autour de la personne de ce vaillant disciple de Rembrandt. On ne sait presque rien du temps précis où il a vécu, ni de son nom. On le nomme Gérard; d'après la petite estampe qu'on suppose à tort être son propre portrait, on le nomme Willem; Hoet parle de J. van Droste, de van Drost, et de den Drost; on a même combiné Drost van Terlee des deux peintres *Drost* et *van Terlee*.

Le catalogue de Berlin le nomme Horst. Mais son nom est bien réellement Drost. Tel il se trouve sur son tableau de la collection Leroy d'Étiolles. Le lieu et la date de sa naissance sont inconnus. Houbraken le range près de Hoogstraten, qui est né en 1627. Il demeura longtemps à Rome, et ailleurs en Italie, où il fréquenta Joan van der Meer et Karel Loth. Van der Meer, né en 1628, alla fort jeune en Italie, donc vers 1648. Si Drost y vivait vers ce temps, il avait été préalablement chez Rembrandt. Je pense que ce fut vers 1642, puisque le talent de Drost est fortement influencé par la manière de peindre de Rembrandt, telle qu'elle s'était manifestée vers 1642 et notamment dans la *Sortie des gardes civiques*. Drost a un caractère bien marqué qui se

fait reconnaître. Il est un de ceux qui se sont le plus approchés du maître. Ses grands tableaux, la *Continence de Scipion* et *Hérodiade recevant la tête de Saint Jean*, possèdent des qualités de couleur et de touche amortissant les formes, manière vaporeuse et estompée, bien que solide et empâtée. C'était tout à fait le contraire de la manière de peindre proprement, de la peinture nette et précise, de celle dont van der Helst était le grand chef. Ces deux grandes toiles de Drost, dont l'une, *l'Hérodiade* (au musée d'Amsterdam) a longtemps passé pour un Rembrandt [1], sont d'excellentes peintures. Aucun autre n'a possédé les qualités susdites au degré de Drost. Puis, si nous exceptons Lievens et de rares échantillons de Bol et de Flinck, aucun élève de Rembrandt n'a développé des qualités aussi sérieuses dans la grande peinture d'histoire. Eeckhout, Victor, Hoogstraten se perdent dans les grandes machines. Drost y montre les qualités qui élèvent ces grandes toiles du vulgaire et au-dessus du jour ordinaire.

Dans la collection Leroy d'Étiolles se trouvait une femme moitié nue, de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux; elle tient une lettre, signée DROST FE.... La main qui tient la
1654.
lettre repose sur une table couverte d'un tapis à franges d'or; la gauche repose sur la jambe. Peut-être une *Bathséba* recevant le message de David. Superbe peinture encore, savamment dessinée, fermement modelée, et de couleur analogue à celle de Rembrandt [2]. Elle offre avec un portrait gravé par de Frey, daté 1654, la seule date qu'on ait encore signalée sur ses ouvrages. Sa *Prédication de Saint Jean-Baptiste*, louée par Houbraken, est peut-être inspirée par celle de Rembrandt de 1656.

Les trois peintures qui lui sont attribuées au musée de Dresde sont à une telle hauteur qu'il est impossible d'en juger. La seule qui me paraisse être du Drost Rembranesque est le buste

---

[1] Maintenant on l'attribue à Fabritius; à mon avis c'est erroné et l'œuvre est certainement de Drost.

[2] Voir la description de M. Bürger. Vendu 1861, 2140 fr. Toile, h. 1 82, l. 0.87.

en profil d'un homme en veste brune et avec un grand chapeau [1].

Fabritius et Hoogstraten ont été chez Rembrandt au même moment. Mais quel Fabritius, puisqu'il y en a deux, Carel et Bernard? S'ils n'ont pas étudié chez Rembrandt tous deux, il est sûr au moins que Bernard est un de ses adeptes. Mais pour celui qui sans aucun doute a été disciple du maître, je tiens que c'est Carel. Tel est du moins pour moi le résultat de ce que nous savons de certain sur lui. Tâchons d'arrêter un peu les contours de cette personnalité.

Dirk van Bleijswijk, l'auteur de la *Description de Delft*, écrit en 1667:

«Carel Fabritius, peintre très-excellent, qui, selon plusieurs connaisseurs, avait une telle promptitude et une telle sûreté dans la peinture de perspectives, dans le coloris naturel et la pose des couleurs, qu'il n'avait pas son égal, est rangé par nous parmi les artistes de Delft, parce que personne ne m'a pu dire le lieu de sa naissance. Mais tout le monde sait que ce grand peintre, qui a demeuré ici plusieurs années, a péri par l'explosion du magasin à poudre, le 12 octobre 1654, dans sa maison, avec sa belle-mère, son père et l'ex-marguillier de l'ancienne église, qu'il était occupé à pourtraire, ainsi qu'avec son disciple fidèle Mathias Spoors. Il n'avait que 30 ans.»

---

[1] Pour Drost, tout est encore à faire; nous consignons donc ici quelques notes:

Vente Erin Corr à Anvers 1863, buste d'homme à longue barbe grise, coiffé d'une toque. Peinture très-vigoureuse.

Argus et Mercure jouant de la flûte; à-mi-corps. }
Vieillard instruisant un garçon. } Mus. de Dresde.
Vieillard à barbe. }

Jeune garçon riant; gravé par Williams.

Homme dans un fauteuil, avec un bonnet à plume. Drost pinxit 1654, J. de Freij, fec.

Bergers dans un paysage. Musée de Berlin.

Un étudiant dans sa chambre; 1700 de Flines, Amst. *f* 170. }
Joueur de flûte; de la Court, 1707, Amst. *f* 12. }
Femme qui coud; 1708. Amst *f* 37. } Hoet, Cat. I.
Jésus apparaissant à Marie; 1702, Amst. vente J. Agges, *f* 90. }
Ce tableau est actuellement au mus. de Cassel, mais n'a rien qui rappelle le maître vigoureux de l'*Hérodiade* et du *Scipion*. }

B. Horst, fontaine où deux hommes se désaltèrent; rare. Camberlyn.

Il ne faut pas confondre avec lui Anthonie Droost, qui a modelé des figures et fait beaucoup de dessins d'oiseaux et de poissons *ad vivum*.

Voilà qui est certain au moins. Il résulte de ce passage que sa naissance doit être fixée à 1624. Le même auteur insère dans cette notice une pièce de vers de Arnold Bon sur Carel Faber (dont le nom fut latinisé en Fabritius), laquelle finit par ces mots:

«Ainsi périt ce Phoenix, mais de ses cendres naquit Vermeer, qui suivit magistralement ses traces» [1].

Voilà donc Vermeer, rattaché comme élève à ce même Carel, et non à Bernard. Samuel van Hoogstraten, dans son livre remarquable que nous citerons encore souvent, parle de «Fabritius, mon condisciple chez Rembrandt.» A propos de plafonds peints «de manière à les faire paraître plus vastes et plus hauts,» il ajoute que «Fabritius a produit dans ce genre des choses étonnantes, ainsi qu'on le peut voir encore à Delft chez le ministre Valentius et ailleurs» [2]. Il parle de «perspectives Fabritiennes» et revient une troisième fois sur ce sujet. Tout cela concorde avec Bleijswijk, et le Fabritius de Hoogstraten est donc encore Carel.

Pour les œuvres de Fabritius, il règne encore autour d'elles quelque confusion [3]. Ses peintures de perspectives on ne les connaît que par Bleijswijk et Hoogstraten. Ce n'est pas le lieu de débrouiller ici les tableaux inscrits sous son nom, ceux de Bernard, de Johan, de Marinus Fabritius Frisius [4], ceux cités par Hoet sans prénom. Signalons seulement ses œuvres certaines, le tableau surprenant de Rotterdam signé *Carō Fabritius* 1648; le buste d'homme non moins surprenant signé *Fabritius*, qui est indubitablement de Carel; le *Chardon-*

---

[1] So doov' dan desen Phenix 't onser schade
In 't midden, en in 't beste van zijn zwier,
Maar weer gelukkig rees 'er uyt zijn vier
VERMEER, die meesterlijck betrad zijn pade.

[2] Avis à ceux qui trouveraient des vestiges de ces peintures dans des maisons de Delft.

[3] M. Bürger a été le premier à les débrouiller. C'est lui qui a ressuscité Fabritius, qu'on avait oublié, mais qui mérite encore en tout point d'être nommé «un grand peintre,» suivant l'opinion de son temps.

Voir les Musées de M. Bürger. et son art. sur J. v. d. Meer; Gaz. d. beaux arts, 1866.

[4] La famille serait-elle originaire de Frise?

neret de M. le Chevalier Camberlyn, charmante et lumineuse étude signée C. Fabritius 1654; et pour mémoire un dessin de Stolker, d'après C. Fabritius, dans la collection Ploos van Amstel, représentant un arc en maçonnerie sous lequel on aperçoit un soldat qui fume et d'autres figures. Peut-être encore la jeune fille dans un paysage, au musée de Nantes, que M. Bürger pense être de Carel, et dans lequel il a remarqué l'architecture fantastique au fond du paysage, laquell rappelle celle de la *Susanne* à la Haye.

Voilà ce qu'il nous fallait pour tenir notre personnage. L'amateur de perspectives en a mis dans le tableau de famille du musée Boijmans, où il y avait une perspective de galeries et au fond un jardin avec une fontaine. Ce même tableau et le buste d'homme confirment ce que Bleijswijk rapporte de sa touche preste et sûre; les couleurs sont posées, un peu à la manière de Hals, du premier coup et sans les fondre. Tel surtout son tableau de famille de 1648. Mais sa *Tête d'homme* est plus fouillée et plus fortement empâtée. Cette étude est une œuvre superbe et étonnante, digne de Rembrandt. Il est évident que Fabritius a étudié sous le peintre de la *Sortie des gardes*; c'est là qu'il a appris cette manière forte, cette pose hardie de la pâte, ces couleurs hasardées dans les visages mais d'un effet si certain.

Fabritius est donc un des artistes les plus vigoureux qui soient sortis de l'atelier de Rembrandt. Il est de plus fort original et ne pastiche pas son maître.

Quant à Bernard Fabritius, s'il n'a pas été élève de Rembrandt, il fut certainement un de ses adeptes les plus vaillants. Nous ne savons que peu sur sa personne. En 1658 « Barnaart Fabritius » paya son droit d'entrée dans la gilde à Leide, qu'il a quittée en 1659. Ses œuvres datées vont de 1650 à 1672. Il a beaucoup de Carel et beaucoup de Rembrandt, mais il tient cependant son originalité propre. Il n'imite pas, non plus que Carel, les dehors de Rembrandt, ses types, ses costumes, mais il emploie sa manière vigoureuse et large, son modelé profond. Le superbe tableau de Brunswick, *Pierre dans la maison de Cornelius le centurion*, signé B. Fabritius 1653, aussi

beau de pensée que d'exécution, a quelque chose d'absolu qui le rend familier à notre goût [1].

A quelle époque Carel Fabritius et Samuel van Hoogstraten se sont-ils rencontrés chez Rembrandt? Samuel est né en 1627, probablement à la Haye, ville que ses parents quittèrent en 1640 pour se fixer à Dordrecht. Son père y mourut cette année même. Un passage intéressant dans son livre confirme cette date, rapportée par quelques auteurs: «Dans ma jeunesse,» dit-il, «quand mon père fut mort, mon tuteur voulut me détourner de la peinture. Mais quoique je n'eusse pas encore quatorze ans, il me semblait qu'il voulût me priver du bonheur et me plonger dans l'esclavage, car la moitié de ma vie avait été déjà vouée au culte de l'art.»

Ailleurs, il parle de «l'ingénieux Rembrandt, après la mort de mon père Theodoor, mon second maître.» L'entrée de Hoogstraten dans l'atelier de celui-ci est donc indubitablement fixée à 1640.

Comme il nomme Fabritius «son camarade d'atelier chez Rembrandt,» l'époque où Fabritius, né en 1624, fréquenta Rembrandt, est donc aussi vers 1640.

Hoogstraten, qui était mennonite, fut baptisé en 1648, à l'âge de 21 ans. Il épousa à Dordrecht, le 18 juin 1656, Sara Balen. Au mois de mai (1648?) il fut admonesté pour avoir porté une épée en plein jour, et le 17 septembre 1656 il fut rayé de la communauté mennonite, parce qu'il s'était «comporté de diverses manières» et avait épousé une femme étrangère à la communauté [2]! Ce qui n'empêcha pas et de raison, qu'il fut fort estimable et fort estimé, jusqu'à sa mort, le 19 octobre 1678.

---

[1] Aux œuvres reconnues par Bürger je puis en ajouter une. Dans un exemplaire de Campo Weijerman, avec notes manuscrites, je trouve mentionné un tableau de B. Fabritius 1660, représentant la famille de l'avocat Verhooft, mise en scène dans une histoire de Méléagre, d'après le récit d'Ovide.

Une œuvre toute pareille au St. Pierre, *la Présentation au temple*, se trouve au musée de Christiaansborg. M. le docteur Hoyen m'en a donné la signature: FABRITIVS
1668.

[2] *Jaarboekje van Dordrecht*, 1841, article de M. Schotel. — Balen, *Description de Dordrecht*.

S'il n'était pas homme de génie, Hoogstraten était homme de talent et de plus, très-instruit. Il aimait à approfondir la théorie de son art. Très-versé dans ce que Pline, Horace, Junius, Durer, Vasari, Sandrart avaient écrit, c'est peut-être à leur exemple et surtout à celui de van Mander, ainsi qu'il le dit lui-même, qu'il conçut l'idée de son *Introduction à la haute école de l'art*, publiée en 1678, et qui contient des idées excellentes et des données remarquables. Après van Mander il est le premier chez nous qui ait écrit sur la théorie de l'art. Dans l'âge mûr, il s'occupa surtout de l'étude théorique et de sa muse. La Poésie, dit-il, est la sœur de ma déesse Pictura. Elle lui inspira des vers assez heureux, et il composa même quelques tragédies. Il cultiva l'étude de la littérature classique, que son époque affectionnait.

J'insiste sur ces détails parce qu'ils peignent l'époque. Ses études, ses voyages développèrent en lui le goût de l'art italien, qui modifia aussi sa peinture. Mais nous n'avons affaire ici qu'avec le disciple de Rembrandt. Dans sa première période, son style et son exécution se modelaient tellement sur le maître, qu'il est certains de ses ouvrages qui pourraient passer pour des Rembrandt. Il a traité dans ce goût divers sujets de la Bible, tableaux et dessins. Esprit curieux de tout, il a peint le paysage, la mer, les eaux calmes, des intérieurs où il aima à montrer ses connaissances en architecture et en perspective [1], la figure, les animaux, les fleurs, les fruits. Jeune encore, il était déjà enclin à la théorie, aux *Pourquoi?* Ce qui nous intéresse ici particulièrement, ce sont quelques pages de son livre où il mentionne des propos tenus avec Fabritius et Furnerius, dans l'atelier même de Rembrandt. Il paraît que les disciples s'y livraient à des discussions artistiques.

« Un jour notre Fabritius, dit-il, nous posa cette question: Quels sont les signes certains qui peuvent faire présumer un disciple? » Hoogstraten répondit: « qu'il paraisse non seulement aimer l'art, mais qu'il soit en effet comme épris de la belle nature. Qu'il ne suive pas seulement la manière des autres,

[1] Par exemple son tableau au musée de la Haye, une galerie avec quatre diverses percées.

mais qu'il soit comme amoureux de l'âme de la nature elle-même. Celui-là se tourmente qu'un autre sache ce qu'il ignore lui-même; il tâche de tout apprendre par son propre travail.»

C'est bien dans l'esprit de Rembrandt.

Il ajoute, que «souvent attristé pendant l'enseignement de Rembrandt, il se nourrissait de larmes sans boire ni manger, et ne cessait l'étude qu'après avoir corrigé les fautes indiquées par le maître.»

Une autre fois [1], ils avaient pour sujet de discussion: «Quelle est la règle fondamentale pour une bonne ordonnance?» Fabritius répondit: «de choisir et de coordonner ce qu'il y a de plus noble dans la nature.»

Mais il fut demandé: «ce qui était le plus noble dans la nature?»

A quoi il répondit, «que les choses étaient nobles dans la nature, quand elles se trouvaient en harmonie avec d'autres auxquelles elles étaient alliées.»

«Un jour, dit Hoogstraten, je proposai dans notre école de peinture à Furnerius, qui a montré plus tard tant de talent dans le paysage [2], la question suivante: «En quoi peut-on apercevoir qu'une histoire est bien rendue par le peintre?» Il répondit: «Par la connaissance de l'histoire.» Sur quoi je repris, «qu'il y a trois choses qu'on doit observer,» etc.

Qui se serait attendu à de telles discussions et à de telles théories dans l'atelier même de celui qu'on a représenté comme l'ennemi incarné de toute connaissance en fait de peinture?

Que cela nous serve d'avis de ne pas rapporter nos distinctions modernes aux artistes d'alors. On représente les choses comme si ces artistes faisaient du «naturalisme,» du «réalisme» de propos délibéré. Aucunement. On voit que même chez les élèves et dans l'atelier de Rembrandt ces idées étaient inconnues, et qu'au contraire on y parlait et on y visait *au beau*, *au noble*, *au style*, *au plus haut de l'art*.

---

[1] «Wij hadden, toen ick noch discipel was, dit vraagstuck: Welk daer was de grondles en regel van wel te ordineren: Fabritius antwoorde: de edelste natuurlijkheden te verkiezen en bijeen te brengen.»

[2] Sur Furnerius et d'autres paysagistes de l'école de Rembrandt, voir au chapitre: *Rembrandt paysagiste*.

A cet égard encore les pages dont nous nous occupons sont d'un fort grand intérêt, et j'espère y trouver une excuse pour ce qui a pu sembler une inutile digression.

Mais voici une réponse de Rembrandt lui-même: «Comme j'obsédais un jour mon maître Rembrandt, dit Hoogstraten, en demandant trop de raisons et de causes, celui-ci me répondit: arrange-toi de sorte à bien mettre en œuvre ce que tu sais déjà; tu trouveras à temps les choses inconnues dont tu t'informes» [1].

Quel coup d'œil imprévu ces discours nous offrent dans l'atelier du maître!

---

[1] «Als ik mijn meester Rembrandt eens lastig viel met te veel oorzaak vragen, zoo antwoorde hij zeer wel: schikt u daer na, dat gij 't geen gij alreedts weet, wel leert in 't werk stellen, zoo zult gij de verborgentheden, daer gij nu na vraegt, tijts genoeg ontdekt zien.»

Je pense qu'il se trouve d'autres idées de Rembrandt parmi celles émises par Hoogstraten. Par exemple, ce qu'il écrivit à son frère, curieux de l'Italie: «l'Italie est riche en milliers de statues superbes, mais qu'est-ce que cela vous donnera, si vous n'êtes pas même capable de peindre la vie?» C'est une idée qui convient à Rembrandt. Dans cette même lettre Hoogstraten conseille à son frère: «de mettre d'abord en œuvre ce qu'il sait.» C'est juste et avec les mêmes expressions la réponse que Rembrandt lui avait donnée.

XXVI.

REMBRANDT CHEZ LUI.

A l'extrémité orientale de la ville, où se trouvait jadis le faubourg Saint Antoine et la porte de ce nom, un grand espace était couvert de maisons et de rues. Dans cet agrandissement, qui datait de 1593, étaient compris la Sint Anthonies Breedstraat où Rembrandt demeurait lors de son mariage, et le prolongement de cette rue, la Jodenbreedstraat, où nous le trouvons maintenant. Cette rue conduisait à de nouveaux quartiers en construction. Elle était, ainsi que l'indique son nom, habitée par la population juive. Là, entassée dans de hautes et étroites maisons, à pignons pointus, ayant auvents et perrons, étalant par-ci par-là les objets de son négoce, demeurait cette population travailleuse et animée, si vive dans ses couleurs, ses formes et ses gestes, qui fut pour Rembrandt une mine inépuisable de pittoresque et de vie. Il y acheta une vaste maison [1], la seconde à partir du coin, bâtie en 1606, comme l'indique un cartouche en pierre, qui se trouve au second étage. Construite dans le style Renaissance du temps, en briques et en pierres de taille, avec des arcs plats au-dessus des fenêtres, elle avait quatre fenêtres en largeur et deux étages, avec un rez-de-chaussée et un soubassement. Un fronton triangulaire couronnait la façade.

A l'aide de l'inventaire, qui fut dressé en 1656, nous pouvons remeubler entièrement cette maison, qui existe encore. Montons les marches du perron. Nous arrivons d'abord dans le vestibule,

[1] On ne sait quand il prit cette maison; ce fut après 1639, puisqu'il demeurait alors encore sur le Binnen-Amstel: en 1642 il demeurait déjà dans la Jodenbreedstraat, ainsi qu'il résulte de l'acte de décès de Saskia.

qui au 17e siècle dans les maisons bourgeoises avait aussi son mobilier. C'était un vestibule comme Pieter de Hooch en a peints [1]. Près de la fenêtre, les dalles étaient couvertes en partie par un petit plancher en bois de sapin; à l'entour six chaises espagnoles, dont quatre garnies de coussins noirs. Vingt-quatre tableaux couvraient les murs, indiquant dès l'abord le goût du propriétaire. Il y avait, avec quelques têtes en plâtre, quatre tableaux de Brouwer, quatre de Lievens, un petit paysage de Hercules Seghers, et quatorze de Rembrandt, parmi lesquels des natures mortes, des *Vanitas*, quelques paysages et une de ces belles chasses au lion, que nous avons admirées dans les eaux-fortes, enfin un St. Jérôme (peut-être un de ses premiers tableaux de 1629).

Le visiteur admis dans l'antichambre avait de quoi s'occuper s'il devait un peu attendre. C'était un vrai salon. Les murs étaient ornés de tableaux, dont quelques-uns à beaux cadres dorés. On en voyait seize de Rembrandt, divers paysages, plusieurs études de maisons d'après nature, une *Descente de croix*, grand tableau dans un cadre doré, une *Résurrection de Lazare*, une *Flagellation*, etc. Il y avait des Pinas, un *Tobie* de Lastman, des Lievens, des morceaux de Brouwer, de Seghers, de Simon de Vlieger, même de Lucas van Leijden. Mais ce qui devait alors surtout attirer les regards c'était quelques italiens, un Palma Vecchio, un tableau du vieux Bassano et même une tête par Raphaël. Cette antichambre était meublée d'une grande table en noyer, couverte d'un tapis de Tournay, de chaises espagnoles à coussins en velours vert, d'une glace à cadre d'ébène et d'un rafraîchissoir en marbre. Amis de la maison, nous entrons dans la pièce attenante, derrière ce salon. Nous ne sommes plus chez un simple peintre, nous voici transportés dans un véritable petit musée. Toujours des tableaux aux murs; des Rembrandt en profusion, une *Vierge à l'enfant*, une esquisse d'un *Crucifiement*, une *Femme nue*, etc., des figures de Brouwer, toujours des paysages de Seghers, de Porcellis, des tableaux rarissimes de Aartgen van Leijden, une tête de vieillard par

[1] Par exemple au musée van der Hoop.

van Eyck, et deux copies d'après Annibal Carrache. Çà et là quelques ustensiles de ménage, et, ce qui indique que Rembrandt avait coutume de graver et d'imprimer ici, des abat-jour en carton et une presse en bois de chêne. C'est dans cette pièce qu'il s'occupait à tirer lui-même ces épreuves artistiques, et qu'il renouvelait sans cesse ses essais pour chercher soit ces tons argentins ou veloutés, soit les effets divers de ses planches immortelles.

La salle ou chambre de derrière s'annonce comme le centre du ménage. Il y avait une grande glace, une table avec un tapis brodé, des chaises recouvertes en bleu, un lit à tenture bleue, une presse à linge en bois de cèdre, une petite armoire à linge du même bois. Mais l'homme qui vivait dans cette chambre était artiste et s'entourait encore ici d'objets d'art. Les murs étaient garnis de tableaux de Rembrandt, entre autres le tableau allégorique sur la *Concorde du pays*, une *Résurrection* et une esquisse de la *Mise au tombeau*, un *Ecce Homo* en grisaille; des morceaux de Seghers, Lievens, Lastman, Aartgen van Leijden; puis une vierge par Raphaël, un grand tableau de Giorgione, la *Samaritaine*.

Au premier, le maître avait ses ateliers et son musée. D'abord le cabinet d'art (*de kunstkamer*). C'était plus qu'on ne pouvait voir en une seule fois; tout était rempli et couvert de statuettes en porcelaine, en plâtre, en marbre: des empereurs romains, des bustes d'Homère, d'Aristote, de Socrate; des globes, des minéraux, des plantes, des coquilles, des oiseaux empaillés; ici des porcelaines de la Chine et du Japon, des armures et des armes curieuses, un bouclier attribué à Quentin Massys; là des moulages sur nature, parmi lesquels un masque du Prince Maurice; des verres de Venise, des éventails, quelques livres. Enfin près de soixante portefeuilles en cuir, remplis de dessins, d'études, de gravures et d'eaux-fortes du maitre lui-même et des principaux artistes italiens, allemands et hollandais; un véritable cabinet d'estampes.

Près de ce musée il y avait un petit cabinet, contenant quelques tableaux de Rembrandt, de Brouwer, de Seghers, d'Aartgen van Leijden, un petit tableau du fils de Fr. Hals,

quelques moulages d'après A. van Vianen, et une *Femme nue*, esquissée d'après nature par Rembrandt.

Venait ensuite le petit atelier, divisé en cinq compartiments, rempli d'armes antiques, indiennes et turques, d'instruments de musique orientaux, de moulages sur nature, quantité de morceaux d'étoffes anciennes et curieuses et de plâtres d'après les antiques. On y remarquait déjà le Laocoon, peu répandu alors. Puis le grand atelier où l'on trouvait également quantité d'armes et de costumes indiens et autres et un enfant d'après Michel-Ange; le vestibule garni de peaux de lions, enfin le petit bureau qui contenait encore dix peintures de Rembrandt.

Voilà non seulement tout l'attirail d'un peintre d'histoire, mais le cabinet d'un véritable curieux, amassant tout ce qu'il pouvait accaparer, et que Pels a bien caractérisé, comme un homme «qui par la ville courait chercher sur les ponts, aux coins des rues et sur les marchés, des cuirasses, des poignards japonais, des fourrures qu'il trouvait pittoresques..... »

Pour réussir à collectionner une telle masse d'objets d'art et de curiosité, il fallait la passion que Hoogstraten nous fait connaître, quand il écrit qu'il avait vu donner par Rembrandt jusqu'à 80 rijksdaalders, pour une estampe (*Uilenspiegel*) de Lucas van Leijden. Sandrart raconte dans la vie de Lucas van Leijden, que «le célèbre Johan Ulrich Mayr lui a assuré qu'il avait vu donner par son maître Rembrandt à une vente publique 1400 florins pour 14 pièces de Lucas, en belles épreuves, parmi lesquelles se trouvaient le *Ecce Homo*, *le Voyage de St Paul à Damas*, *la grande Mise au tombeau*, *la Danse de la Madelaine* et autres.»

On le voit, Michel-Ange, Raphaël, Giorgione, Palma, Marc-Antoine, étaient connus de Rembrandt, aussi bien que Durer et Beham, que van Eyck et Lucas van Leijden et les vieux maîtres hollandais. Et même les antiques trouvaient un admirateur fervent dans ce peintre qu'on se plaisait et se plaît encore à représenter comme un original bizarre, qui ne se souciait de rien en dehors de sa propre peinture.

En vérité, la triste pièce qui nous dévoile la catastrophe du peintre, est en même temps la preuve incontestable de ses con-

naissances étendues et profondes concernant tout ce que l'art avait produit. Si donc Rembrandt a travaillé comme il l'a fait, c'est qu'il l'a voulu ainsi et non par ignorance.

Nous connaissons déjà plusieurs personnes qui fréquentaient sa maison, soit comme amis, soit comme amateurs. Le receveur Uytenbogaert, le savant rabbin Menasseh, les marchands d'œuvres d'art Abraham France et Clement de Jonghe. Au cercle plus intime appartenaient Coppenol, la famille Sylvius, son cousin Hendrik Ulenburgh, Eeckhout et Roghman, Ph. Koninck, qui avait épousé une Marguerite van Rijn, le poète Jeremias de Decker, qui était très-lié avec le peintre, enfin plus tard le marchand Jan Pieterse Zomer, le premier collectionneur de l'œuvre gravé de celui qu'il nommait « *son ami spécial.* »

Les copistes de Houbraken appellent cela une conversation de gens de bas aloi. Si nous pénétrons dans la vie de famille, nous ne trouverons qu'une parfaite simplicité; une vie sobre et régulière remplie par le travail; un ménage bourgeois et heureux, une femme dévouée. Le soir, le ménage se tenait apparemment dans la chambre de derrière, à la tenture bleue. Au fond on apercevait à peine le grand lit, la presse, le petit tiroir où la mère rangeait le linge des enfants. La lumière des chandelles laissait dans l'ombre une vingtaine de tableaux et quelques têtes d'antiques; elle se concentrait, en vraie lumière de Rembrandt, sur les principaux personnages. A la grande table, on se figure Saskia, assise, travaillant ou soignant un enfant, et Rembrandt occupé soit à jeter sur le papier des esquisses légères à la plume, lestement lavées d'encre brune ou de couleurs, soit à graver une planche. Quelquefois Saskia, assise en face, ou les amis, qui viennent les voir, se trouvent ainsi traduits sur le papier ou sur le cuivre, éternisés sans le savoir.

Pour cette vie de bonheur et de succès il vint un point culminant qui ne pouvait durer ni être surpassé. Nous avons vu la gloire de l'année 1642, c'est l'ombre maintenant qui s'élève. Saskia allait mourir. Saskia paraît avoir été souffrante vers l'été de 1642, elle avait le profil délicat et pensif qu'on lui voit sur le portrait d'Anvers. Vers le mois de juin son mal empira. Alors

elle pensa à son mari et à son enfant, et se hâta de prendre des mesures pour assurer leur sort. Le 5 juin à 9 heures elle mande le notaire Mr. Pieter Barcman et dicte ses dispositions, qui font preuve d'une vive sollicitude et d'une confiance entière à l'égard de son mari. Elle institue comme son héritier universel son fils Titus, mais à condition que Rembrandt restera, jusqu'à sa mort ou à de secondes noces, dans la possession usufruitière de tous les biens de la testatrice, pourvu qu'il ait soin de l'éducation de l'enfant et qu'il lui donne en cas de mariage une dot comme il lui semblera convenable. Si Titus vient à mourir, elle lègue tous ses biens à son mari Rembrandt van Rijn, en toute liberté, avec la seule réserve pour celui-ci, en cas de secondes noces, d'en céder la moitié à Hiskia van Ulenburgh, qui aura à faire quelques legs à sa famille. Le tout sans que Rembrandt soit tenu de donner à personne au monde un état ou inventaire des biens susdits, ni de donner aucune caution, ce dont elle l'exempte expressément, « parcequ'elle a la confiance qu'il agira en ceci parfaitement selon sa conscience. » Enfin elle exclut la Chambre des orphelins et stipule que les biens de l'enfant seront gérés par Rembrandt, qu'elle constitue tuteur et administrateur de son fils.

Quelques jours après avoir signé les dispositions dictées par son amour et par une confiance entière dans son mari, la jeune femme, qui n'avait que trente ans, mourut [1]. Le 19 juin Rembrandt accompagna le funèbre cortége vers l'Ancienne Église et retourna veuf dans sa demeure, où lui restait un enfant de quelques mois, mais d'où le rayon de soleil était parti.

---

[1] Scheltema, *Redevoering*, p. 61 et 59 (*Discours*, p. 69 et 66) a publié le testament et l'extrait concernant l'enterrement de Saskia.

XXVII.

ŒUVRES DE 1643—1646.

Entre 1642 et 1654 s'étend une troisième et grande époque de la carrière de Rembrandt, temps où seul dans sa grande maison, il fut privé des joies domestiques et chargé des soins d'un tout jeune enfant. Dans ces années l'homme disparaît presque entièrement, et nous ne voyons que l'artiste. Ordinairement sérieux, souvent rêveur, toujours à l'œuvre, son imagination paraît avoir été parfois assombrie par les ombres de la mélancolie. Si nous ne connaissions pas les œuvres postérieures, autrement sublimes, nous dirions que cette période est la plus belle de son génie. Il subissait alors cette initation à ce que la vie peut offrir de profondément douloureux, ce qui pour l'art devient souvent une cause féconde de beauté. Dès la *Sortie de la compagnie de Cock*, ses œuvres ne montrent que rarement cette placidité, ce jour serein d'une vie sans trouble. Elles reflètent les épreuves morales, non pas par aucune défaillance mais par une plus sérieuse profondeur; après 1650 elles prennent quelquefois un ton fauve, elles révèlent un sentiment rêveur, et souvent alors Rembrandt paraît avoir le « grain de sauvagerie » que Decamps se trouvait à lui-même. D'autres causes peut-être sont venues aviver ce sentiment. Les œuvres des artistes retournés d'Italie, imprégnées du génie de ce pays, et les tableaux italiens, venant à se répandre chez les amateurs, les idées se modifièrent. On retournait au style italien. Une réaction contre le style de Rembrandt éclata, et cette opposition monta bientôt comme une marée. Caractère de fer, le maître se raidissait contre le flot envahisseur et lui jetait de fougeux et sublimes défis.

Voilà, je pense, comment l'esprit et le cœur du grand artiste, qui devança son temps de deux siècles, déjà sérieux et rêveur par nature, furent encore attristés souvent par les circonstances. Alors un travail assidu et toujours à la recherche de nouveaux trésors, devint sa principale jouissance. Il ne pouvait se faire que les œuvres de cette époque ne reflètassent point la disposition de son esprit. Nous le remarquons dans le *Paysage aux trois arbres*, peut-être dans tel de ses paysages peints, mystérieux et sombres. Nous le retrouvons dans ses portraits de lui-même, curieux documents autobiographiques. Je ne connais aucun peintre qui ait exécuté si souvent son propre portrait. Sur ce thème il s'est complu à faire à l'infini des variations et des fantaisies. Rarement ce sont de véritables portraits, mais ils sont loin aussi d'être fictifs. Ces peintures nous retracent souvent ce qui occupait l'inspiration du maître, ou dépeignent divers côtés de son caractère. Quelquefois ce sont de simples études de physionomie. Variant le thème à l'infini, il se montre la face couverte d'ombre, éclairée par un contour lumineux ou par des reflets; riant, sombre, faisant la moue, la bouche ou les yeux ouverts; tantôt plein de joie, lorsqu'il tient Saskia sur ses genoux et le verre à la main; tantôt, avec toute l'audace et la conscience de son génie, il vous regarde d'un regard perçant; une autre fois il semble un grand seigneur avec ce port altier et toute cette élégance qu'il dédaignait ordinairement pour lui-même, mais qu'il sut, lorsqu'il le fallait, prêter à ses personnages.

Souvent il se plaisait dans une certaine singularité — pour ne pas dire excentricité. Outre la face, les accoutrements divers en font preuve. Étoffes pittoresques, pose précieuse et étrange des draperies, robes fourrées et chamarrées d'or, chaînes et pierreries, toques garnies de plumes et d'aigrettes, casques, hausse-cols et cuirasses, tout lui sert. Tantôt il porte un sabre flamboyant ou un oiseau de proie, tantôt un drapeau. Qu'y avait-il de réel dans ces fantaisies? Rembrandt était un homme robuste, d'apparence assez ordinaire, et ayant une tête grosse, point belle, mais remarquable dans ses moments d'animation. Alors on dirait une tête de lion, entourée de sa crinière flottante, tellement elle est fougueuse. Le nez est gros; la bouche grande et ordi-

naire; mais la barbiche et la moustache frisante, tirée horizontalement et la fermeté avec laquelle les lèvres sont closes, prêtent à cette partie du visage un caractère fier et grand. Cette bouche ne se contournera pas pour des compliments. L'expression n'est pas moins dans ses yeux perçants, puissants instruments d'une imagination qui combine ce que les yeux lui livrent de formes, de mouvements, de couleurs et de lumière.

Tel nous le montrent deux belles eaux-fortes de 1638 et de 1639. Ces deux pièces sont les types du portrait de Rembrandt dans la plénitude de son succès et de son bonheur.

Jusqu'en 1642 la vie déborde avec tout ce qu'elle a de fantasque, de bizarre, d'imprévu, d'heureux. Mais alors tout change. Dans les eaux-fortes de 1638 et 39, déjà le sérieux commence à se montrer sur le visage. Après 1643 les portraits peints et gravés cessent pour quelques années. Seule, en 1648, apparaît une eau-forte remarquable. C'est là un vrai portrait de l'homme tel qu'il était réellement. L'amour des beaux costumes, des toques, des robes brodées, des travestissements est passé; plus de moustache altière ni de cheveux flottants. Il s'y donne dans toute la simplicité d'un bourgeois ordinaire. Les cheveux sont coupés, la moustache peu fournie. Un grand chapeau couvre la tête; nul ornement à son simple juste-au-corps. C'est ainsi qu'on le voit de face, assis à sa fenêtre, dessinant sur une feuille posée au-dessus de quelques livres arrangés en pupitre. Il vous regarde, et ce regard perçant fait seul reconnaître le maître qu'on ne retrouvait plus dans le costume. Ce regard scrutateur et intense n'a pas faibli. L'homme est blessé, l'artiste est debout, toujours grandissant.

En 1643, Rembrandt acheva une œuvre dont la touche et le coloris se rattachent directement à la *Sortie des arquebusiers* et aux portraits de femmes qui se trouvent à Cassel et à Berlin. C'est la *Toilette de Bathséba*, morceau de première qualité, appartenant au cabinet de M. Steengracht. La disposition de la scène et de l'entourage rappelle les *Susanne*. C'est un coin de jardin où, entouré de l'épais feuillage de quelques gros arbres, s'étend un bassin d'eau, auquel conduisent des marches en pierre,

au premier plan à gauche. Les bords du tableau sont enveloppés dans des ombres chaudes et vagues, formant un entourage et un fond sur lesquels se détache une figure éblouissante de lumière. Dans le lointain, un ciel d'un bleu grisâtre, et le palais du roi, avec une espèce de temple rond dont la coupole est légèrement éclairée; l'architecture est celle qui se retrouve dans l'œuvre de Rembrandt, par exemple dans les *Susanne.* Sur la plate-forme, se voit David contemplant la toilette de la belle [1]. Car c'est à sa toilette que sont occupées les deux femmes qui la soignent. Toute la lumière, chaude, vive, mais mordorée et assourdie, est réservée pour Bathséba.

Elle est assise sur un riche tapis, entièrement nue, sauf une pièce de linge sur la cuisse droite; à sa droite, sur une éminence sont placés une aiguière et un plat splendides. Elle y pose la main droite, et porte la gauche vers le sein droit. La jambe gauche est un peu ramenée en arrière, la droite est étendue, et une vieille servante accroupie avec des besicles sur le nez lui soigne les ongles du pied. Cette personne est dans l'ombre; la tête couverte d'un capuchon noir, posé sur une draperie de couleurs variées; le vêtement d'un brun violet. Derrière Bathséba se teint une servante debout, également dans une ombre vague et transparente comme celle de la *Sortie des arquebusiers*; quelques touches de lumière ensoleillée effleurent ses mains et ses bras. Elle peigne les larges flots de cheveux dorés, qui tombent le long des épaules de sa maîtresse. Dans le coin droit du tableau se voient deux paons et de grandes feuilles. Tout ce coin est noyé dans des ombres et des couleurs mystérieures, relevées seulement par un peu de lumière jaunâtre derrière les paons. La Bathséba seule est illuminée de cet éclat de lumière dont Rembrandt savait faire valoir tous les charmes. Elle n'est pas belle encore dans le sens de la statuaire, ou du dessin italien. Elle rappelle entièrement le type des *Susanne*, surtout celle du tableau de Reynolds. Le corps est assez grêle et sans style. Mais comme chair, comme modelé, comme vie, elle est superbe

---

[1] Buijtewech a gravé à l'eau-forte le même sujet, tout à fait dans l'esprit de la peinture de Rembrandt qui peut avoir vu cette estampe. On y voit aussi la tour avec David.

dans sa couleur dorée. L'harmonie des teintes et du ton général est d'une grande beauté; une couleur de bronze et d'or, mariée à des nuances de violet, de brun, de vert, de jaune ocre, enveloppe le tout dans dans une gamme chaude, poétique, mystérieuse. Le faire aussi rappelle en tous points celui de la *Sortie*; c'est sur une échelle plus petite, la même manière vague, moelleuse, insaisissable.

Pour bien voir ce tableau, il faudrait le mettre dans une lumière intense, afin que l'œil pût pénétrer les ombres, ainsi que Rembrandt l'a recommandé à plusieurs reprises.

Le croquis à la plume de la Bathséba, avec la servante, se trouvait dans la galerie Suermondt.

Le tableau de la galerie Liechtenstein à Vienne, représentant *Diane et Endymion*, porte sa date certaine dans le clair-obscur et le choix des couleurs. Il est comme la *Bathséba* de l'époque de la *Sortie des arquebusiers.*

Au milieu de nuages mystérieusement éclairés se montre Artémis (Diane); elle a quitté son char attelé de cygnes. L'arc dans la main gauche, accompagnée d'un chien, pittoresquement éclairée en partie, et d'un beau choix de couleurs — blanc, brun jaune, et bleu, — elle s'avance vers Endymion, qui s'incline plein de frayeur et de respect.

La couleur et l'effet poétique de la lumière, qui trahissent la palette de 1642—43, font le charme de ce beau tableau, un peu négligé dans les formes, surtout dans celle des chiens. La touche est empâtée, large, et procède de cette manière vague et moelleuse, dont la *Sortie* est le type.

Je ne connais que d'après la gravure en manière noire par Watson, le *Philémon et Baucis.* Mais cette gravure rend si bien le faire vaporeux et le clair-obscur des œuvres de cette époque, que je me permets d'y ranger ce tableau sans l'avoir vu. Jupiter et Mercure sont assis à la pauvre petite table du vieux couple, qui s'avance vers ses hôtes en s'inclinant respectueusement. C'est le moment où l'oie se réfugie auprès de Jupiter. La peinture doit être bien belle. Quant à la composition, Rembrandt l'a empruntée presque entièrement à un tableau de Elsheimer, gravé par Goud. Dans la collection de dessins qui a appartenu

à M. Haussmann à Hanovre, j'ai trouvé un croquis fort léger représentant en quelques traits peu distincts la première pensée d'une composition pour le même sujet, mais autrement arrangée. Quelque mots de la main de Rembrandt sont écrits au bas de cette feuille:

d. . . oude filemon en bau. . . in de mond' en d' Hand op d' vloer omge . . . cht (le vieux Philémon et Bau . . . dans la bouche — et la main par terre . . . . . .)

C'est une note peu lisible indiquant le sujet.

La couleur et le style de cette période se retrouvent dans une très-belle œuvre de 1643 (au musée de Dresde), une *Vieille femme qui pèse de l'or*, sujet qui rappelle les vieillards pesant des pièces de monnaie, de Lucas van Leijden et de Massijs. Elle est assise devant sa table à tapis rougeâtre, brodé de fleurs, sur lequel sont des pièces d'or et d'argent, des pierres fines, un livre, une boite, etc. Dans une armoire près d'elle on remarque une coupe d'or et un coffret ciselé. Le bras droit est levé et tient une balance, dont l'un des plateaux est triangulaire; la main gauche tient une pièce d'or. La tête est couverte d'un voile jaunâtre et gris, pendant sur les épaules, la robe est de brun violacé; la manche, sortant d'une pelisse bordée de fourrure, se termine au poignet par une mince bande brochée d'or. Toutes ces couleurs, rompues et assourdies, sont dans une belle harmonie, sourde mais vigoureuse. La lumière éclaire de côté le visage, plein d'expression et supérieurement modelé, le voile, et longe le contour du bras levé. La touche est large, empâtée, comme dans les parties brossées de la *Sortie*.

La femme est une de celles qui tenaient des comptoirs et des dépôts de prêts, dont le métier a depuis passé aux monts-de-piété. On s'en servait aussi pour l'évalution d'objets de prix et des pièces d'or, qui n'avaient pas de cours fixe [1].

Quelques portraits remarquables portent la même date et le cachet du style de cette période.

---

[1] Dans l'acte de partage de l'héritage de la mère de Rembrandt, il est parlé de l'évaluation des joyaux et objets de valeur qu'on fera faire par Neeltgen Francken. — On a nommé la peseuse d'or la mère de Rembrandt, mais assurément ce n'est pas elle.

Un des plus extraordinaires est celui de Machteld van Doorn, l'épouse de Martin Day [1]. De grandeur naturelle et en pied, la dame est vue debout, de trois quarts. La tête est légèrement inclinée et tournée vers le spectateur, et tandis que la main droite lève un éventail en plumes noires, attaché par une chaîne d'or à la ceinture ornée d'une rosace blanche, le bras gauche avec une main délicate et peinte à merveille tombe le long du corps et soulève un peu la robe. Elle a les cheveux châtains, relevés en grosses touffes frisottées autour de la tête, et porte une petite coiffure ornée de perles, d'où pend un voile noir; des perles en profusion aux bras, au cou, à l'oreille. Sur la tempe gauche une mouche. La robe est de soie noire mouchetée; une grande et épaisse collerette en guipure couvre le buste. La jupe laisse voir un joli petit pied (trop petit à la vérité), coquettement chaussé de satin blanc. Ce petit soulier est si finement détaillé, que le peintre a noté les points cousus suivant qu'ils étaient dans la lumière ou dans l'ombre. La dame avance le pied en descendant quelques marches; ces marches visibles derrière elle, fournissent au peintre un motif pour y faire traîner la robe. Le fond se compose de gris et des tons verdâtres d'un rideau qu'on remarque à peine. Quoique cette femme ne soit aucunement belle, elle est d'une distinction princière. Les princesses des peintres les plus élégants n'ont pas plus de tournure.

Tout le personnage est foncé dans son costume noir, hormis le haut du corps. Mais ce noir, ainsi que le gris et le vert du fond et des dalles, ont des dessous chauds, qui en diverses parties en brisent la froideur et en ravivent le ton. Tout cela n'est que l'entourage nécessaire qui fait valoir le charme indescriptible de la partie lumineuse, la tête, le buste avec sa guipure, et

---

[1] Voir pour le portrait de Day à l'année 1634. Après leur retour du Brésil, en 1642, Day et son épouse se fixèrent dans une maison de campagne à St. Maartensdijk. Il est remarquable que madame Day, dont la tradition rapporte qu'elle était enceinte, lorsque ce portrait fut fait, et qui effectivement en a l'air, — que madame Day donna le jour à un enfant en Mars 1643. Elle mourut 1646. Tout concourt donc à admettre la date 1643 pour son portrait.

les mains. La gauche, qui pend, est ingénieusement reliée aux clairs par la grande manchette, dont les bouts se relèvent et se courbent comme des feuilles d'acanthe, et par la rosace blanche de la ceinture. Je n'ai pas de paroles pour exprimer la superbe beauté de cette partie lumineuse. La tête, dont le front un peu penché reçoit la lumière, est généralement claire, les ombres de la joue gauche étant dissipées par les reflets venant de la guipure. Elle est vivante et expressive au-dessus de tout et on oublie le manque de beaute. Puis, quelle main fine et nerveuse, peinte dans des tons d'or et légèrement bruns dans les ombres! Et quelle peinture que cette collerette en guipure, faite d'on ne sait quoi, dont les masses de dentelles sont molles comme de la neige, mais chaudes et dorées! Tous ces clairs si savamment reliés sont recouverts de cette patine dorée, dont on remarque également le charme dans la *Saskia à l'œillet* de 1641, dans le *Buste de femme* à Cassel, dans la *Bathséba* de M. Steengracht, de 1643. Tout cela indique incontestablement que cette toile appartient à cette période. Quoique Smith en mentionne la date (1643), elle n'a pu être trouvée jusqu'ici; mais il est impossible de ne pas voir la grande différence de ce portrait avec celui du mari, qui date de neuf années auparavant. On n'a qu'à comparer la peinture de la collerette en dentelle de Day avec celle de sa femme, pour s'assurer de la distance qui les sépare.

D'autres portraits superbes se trouvent encore chez M. de Seillières, un *Monsieur et une dame*. Celle-ci tient un éventail, motif que Rembrandt affectionne, d'une main qui repose sur le dos d'une chaise. La tête a du charme et une expression profonde et décidée. L'homme qui tient un chapeau à plumes rouges et projette une main en avant est supposé être un amiral. Tous ces titres sont fort peu fondés. On a qualifié bourgmestres une foule de personnages de Rembrandt, dès qu'ils avaient seulement un peu de ventre et portaient un manteau et un feutre. On en a baptisé d'autres des noms de Hooft, Tromp, Cats, etc., sans aucune preuve. Si l'homme tient un couteau, voilà le cuisinier de Rembrandt. On est allé jusqu'à nommer son oncle, sa tante, sa fille, son ami, sa servante,

son doreur, son fabricant de cadres [1]! Point d'amiral donc, mais tout bonnement quelque riche patricien.

Rembrandt paraît avoir eu cette année encore la pratique des gens distingués. Car voilà un autre couple *l'Homme au faucon* — ne serait-ce pas le grand veneur de Rembrandt?— et sa compagne.

Ces brillants portraits se trouvent chez le marquis de Westminster; l'homme et la femme sont jeunes; lui, un seigneur aimant la chasse, est vêtu d'un habit vert foncé, et une gibecière pend à son côté par une chaîne d'or. Sur sa main gauche est perché un faucon qui étend les ailes. La dame, jolie blonde, est coiffée d'un bonnet garni de plumes et de pierreries et porte un manteau brodé et un riche collier. Les mains sont croisées, et la gauche tient un éventail.

Au même genre semble appartenir un très-beau portrait de la collection Seillières, nommé à tort le *Bourgmestre Six.*

Tout ce que Rembrandt a prodigué d'élégance, de distinction dans ces portraits, suffirait à prouver qu'il ne manquait ni de goût, ni de distinction dans son genre.

Ce qui nous frappe incessamment dans l'œuvre de Rembrandt, c'est la spontanéité de toutes ces peintures. Chaque œuvre est un produit de forces vivantes, agissant dans le moment. De là jamais de formule, jamais de manière fixe. Quand on a peint des centaines de têtes humaines, quand on possède tous les secrets de la palette, on arrive facilement à peindre pour ainsi dire les yeux fermés. Une quantité d'artistes, fort remarquables d'ailleurs, se sont habitués à un style, une manière de peindre. C'est ainsi qu'il est des écrivains qui ont un bon style, mais toujours le même. Au contraire Rembrandt a peint autant de portraits que pas un et il trouve pour chaque individu la traduction spéciale, qui lui convient.

---

[1] C'est ainsi que les écrivains étrangers nomment ordinairement toute femme bourgeoise dans un tableau du 17e siècle une *Frisonne.* Pourquoi Frisonne? La Frise est une des provinces des Pays-Bas, ainsi que la Hollande, la Gueldre, etc. C'est comme si nous Hollandais nous parlions de Bordelaise ou de Marseillaise, là où il n'y aurait qu'une femme française. L'attribution est d'autant plus fautive que la Frise avait son costume particulier et différent.

Quelle immense variété de nuances dans la longue galerie de ses personnages, depuis la manière minutieuse des premiers vieillards, la peinture serrée et calme du Kalkoen, du Coppenol, etc., les tons profonds, chauds et mûris du *Doreur*, de la *Saskia à l'œillet*, à travers les tons bronzés et dorés de 1642 et 43, les fauves après 50, jusqu'aux hardiesses brossées du *Six*, les chaleurs carminées du *Rabbin* à Dresde, l'exécution audacieuse des *Syndics*, la furie des portraits au musée van der Hoop et à celui de Brunswick.

En cette année 1643 Rembrandt venait d'achever les beaux portraits que nous venons d'examiner. On eût pu croire que ces couleurs, une fois sur sa palette, y resteraient. Point du tout. De ces portraits élégants on passe à une tête où il est encore plus franc, où il monte sa gamme. C'est un buste du docteur Daniel Heinsius, l'historien en titre de sa majesté le roi de Suède, le professeur d'histoire à l'académie de Leiden. Il a 63 ans. Ce n'est pas un seigneur, c'est un homme d'étude. Costume noir, simple, avec un petit col rabattu d'un blanc jaunâtre; la tête ombragée par le large bord du feutre noir. Dans la face, ornée d'une petite moustache et d'une barbe légèrement indiquée, le coloris est poussé à une gamme orangée. Les ombres foncées sont d'un rouge brun; sur la joue les ombres grises et gris brun laissent percer le jaune orangé de la chair. La joue droite, qui reçoit la lumière, est fortement empâtée de couleurs, qui du jaune clair montent au jaune chaud, au jaune orangé, à l'orangé.

La touche ample et large a posé ces couleurs hardies côte à côte sans les fondre, à la manière du tambour de la *Sortie* et de la tête de vieillard de la collection van Brienen. Tout cela, exagéré de près, fait l'effet voulu à distance. C'est encore une de ces pièces que le maître désirait faire suspendre «de manière qu'on les vît à distance.» Tête pleine de relief et de vie et qui va vous parler. Réalité surprenante, résultant d'une exagération du réel [1].

[1] Je parle de ce portrait tel que je l'ai vu et décrit sur les lieux mêmes, il y a quelques années. A la vente de la collection de Kat en 1866 je l'ai revu .... tout le charme avait

Plusieurs portraits encore datent de cette année; entre autres un buste du peintre [1] qui rappelle le type du portrait de 1637 au Louvre, et où le maître, avec une touche un peu vague, a encore cherché un effet de lumière reflétée sur le visage.

Après tant de peintures, nous ne pouvons être étonnés de ne trouver cette année que peu d'eaux-fortes. Le *Cochon* et le *Paysage aux trois arbres* sont deux chefs-d'œuvre dans leur genre. Le *Cochon* témoigne de la science profonde du maître dans le maniement de la pointe. Quant au superbe *Paysage aux trois arbres* nous en parlerons à l'occasion des paysages de Rembrandt. Un magnifique paysage largement lavé à l'encre brune, également avec trois arbres, se trouve dans la collection de M. J. de Vos.

A la date de 1644, nous rencontrons la célèbre *Femme adultère*. Ce tableau est conçu et exécuté dans le style dont le *Siméon* est le prototype. Nous retrouvons ce même caractère dans une série de pièces empruntées à la Bible, dans le *Lazare*, le *Samaritain*, la *Descente de croix*, la *Mise au tombeau* et les autres sujets tirés des Evangiles, au musée de Munich [2].

L'ordonnance de la *Femme adultère* est admirable. Au milieu, la malheureuse femme pleure à genoux. Tout peint l'ignominie de sa position. Un soldat romain la tire par son manteau; au milieu de la foule curieuse, insolente, sans pitié qui l'entoure et l'insulte, un de ces durs et orgueilleux Pharisiens invoque contre elle la loi de Moïse. Deux autres personnages, dont l'un a l'air d'un prêtre et l'autre d'un grand seigneur coiffé d'un turban à aigrette, regardent en curieux ce spectacle qui ne les émeut guère. Contrastant avec ces puissants et superbes personnages, un homme seul, couvert d'une simple robe et à pieds nus, se trouve devant eux. C'est devant lui que la femme

---

disparu. Les tons chauds refroidis, la patine dorée abîmée, la joue et le front couverts de taches de blanc et de gris, comme des moisissures. Que peut-on avoir fait à cette belle peinture?

[1] Au Prince Henri des Pays-Bas.

[2] Ils se rapprochent encore entre eux par les dimensions et par la forme cintrée que Rembrandt adopta souvent pour ces tableaux de cabinet.

se prosterne, c'est de lui qu'elle implore le secours contre les «sépulcres blanchis» qui l'accusent. A côté de Jésus est un des apôtres, pieds nus également et habillé comme un homme du peuple. La scène a lieu dans l'intérieur d'un vaste temple à colonnes et voûtes. Derrière le groupe principal, se trouve un escalier, avec les deux colonnes *Jachin* et *Booz*. La foule gravit cet escalier et se dirige vers un autel resplendissant d'or, devant lequel est assis le grand-prêtre.

«Une lumière sourde, une lueur qui n'a pas de nom, comme dit M. Ch. Blanc, éclaire et enveloppe le tout dans une harmonie mystérieuse.» La magie du clair-obscur seconde admirablement l'idée. Il existe une frappante analogie entre ce tableau et le *Siméon*. Une grandeur et un mystère pareils le remplissent. C'est un temple semblable, d'une architecture moitié gothique, moitié de fantaisie; un rideau s'étend aussi vers le haut. Le groupe principal est éclairé, comme celui du *Siméon*, par la lumière qui entre à gauche, un peu d'en haut; elle frise les têtes des apôtres et la partie supérieure de la figure de Jésus, dont le costume est jaunâtre, inonde la femme vêtue d'une robe jaune, puis, derrière elle, éclaire le contour du personnage au turban et le visage du prêtre son voisin, et enfin va s'amortissant sur le pavé du temple. Une dégradation savante relie entre elles les parties éclairées, dont la note la plus haute se trouve dans le vêtement jaune de la femme, dans les groupes sur l'escalier et dans les lueurs dorées de l'autel. Tout le fond est noyé dans de chaudes pénombres [1].

Si tout cela rappelle le système du *Siméon*, les deux compositions diffèrent néanmoins en un point notable: il n'y a pas de repoussoir au premier plan. Rembrandt paraît avoir quitté ici la méthode convenue, et il me semble qu'il a bien fait. Le groupe y gagne en grandeur, et devient principal au lieu d'être secondaire.

A *Blenheim palace* on voit le même sujet avec cinq figures, peint d'une manière large et magistrale, postérieurement, à ce

---

[1] Le cab. d'estampes et de dessins de Munich conserve une large et belle esquisse dessinée, qui est le projet pour cette peinture.

qu'il paraît. La pécheresse en pleurs se trouve à gauche et l'un des accusateurs lui arrache rudement son voile de la tête. Du côté opposé, Jésus, vêtu d'un habit brun, les mains jointes, écoute l'accusation.

Une autre composition, contenant onze figures, est chez lord Overstone. Jésus y montre sur le pavé les mots rapportés par l'évangéliste, écrits en Hollandais. C'est une esquisse légère, de petites dimensions, admirable comme composition et comme effet de clair-obscur. Un grand et beau dessin à la plume et lavé à l'encre brune, d'un ton et d'un effet superbes, fait partie de la collection de M. J. de Vos Jz.; il se rapproche du tableau de la *National gallery*, par la composition pleine de figures et par le grand édifice où se passe la scène.

Parmi les portraits de cette année, nous distinguons en premier lieu celui qui se trouvait dans la collection Pereire à Paris. Dans la galerie Fesch, il était appelé *Juste Lipse*. La description donnée par l'auteur du catalogue de cette galerie, non moins que les *Institutiones Calvini*, auprès du personnage, me donnèrent un soupçon et j'écrivis en marge de mes notes: Sylvius? Maintenant que je l'ai vu, je ne doute plus. C'est bien lui. Il a le costume, les cheveux, la moustache, la barbe bifurquée des deux portraits à l'eau-forte de Sylvius. C'est la même physionomie pensive, ce sont les traits accentués, secs, creusés, ce sont la bouche et le nez mêmes de Sylvius. Les portraits de Rembrandt nous charment ou nous intéressent, alors même que nous ne connaissons pas ceux qu'ils représentent; cependant il s'y ajoute une valeur historique quand nous sommes en état d'en nommer les originaux.

Ce magnifique portrait porte la date de 1644, et le ministre décéda en 1638. Mais nous savons que, outre l'eau-forte de 1633, Rembrandt en fit une autre encore en 1645. C'est donc deux fois après la mort de Sylvius que le maître fit son portrait, soit de mémoire, soit d'après des études.

Il existe une esquisse à la plume et à l'encre brune qui peut avoir servi pour le portrait peint de Sylvius. J'en trouve la description dans le catalogue d'une collection de dessins « principalement de Paul Rembrandt van Rijn, » rédigée par M. Frenzel

en 1837 [1]. «Un savant ou un écrivain, assis dans un fauteuil, portant une large barbe, et coiffé d'une petite calotte, feuillette un livre de la main gauche. Il a quelque ressemblance avec Sylvius. Sur le dos de la pièce est une inscription hollandaise de la main de Rembrandt, difficile à déchiffrer.» Nous la recommandons aux chercheurs allemands.

Sylvius nous était connu dès 1633. Dans le portrait peint, c'est la même face anguleuse et sillonnée par l'étude, mais en 1633 il avait une expression plus douce. On dirait que le livre de Calvin qu'il vient d'étudier reflète sur cette face toute la sévérité et la rigidité de sa théologie. Sylvius, portant un habit foncé à collet montant qui soutient une collerette à plis larges, et couvert de sa simarre fourrée de couleur foncée, est assis dans son fauteuil de cuir à clous dorés, devant sa table d'étude; sur cette table une écritoire et plusieurs livres, dont l'un avec le titre *Institutiones Calvini;* la main gauche tient un feuillet d'un grand in-folio, la droite à ôté les lunettes et repose sur le bras du fauteuil; la plume est posée derrière l'oreille, et le savant qui vient de lire, relève la tête et regarde droit devant lui: une tête illuminée par le reflet magique de Rembrandt, une tête vivante et qui exprime les pensées profondes qu'elle rumine C'est un portrait extraordinaire comme peinture de l'âme, et tel que le grand maître avait le secret de les faire. Il fascine et impose. On ne se détache qu'avec peine du regard, pour étudier le reste de la peinture. Le ton général est dans une gamme d'un brun bistre, la carnation pale; le coup de brosse a cette largeur et cet empâtement qu'on remarque dans la *Sortie.*

Le pendant de ce portrait est décrit par M. George dans le catalogue Fesch. La dame âgée, qui dans mon hypothèse serait la femme de Sylvius, est assise dans un fauteuil de maroquin rouge et tient un mouchoir. Elle est coiffée d'une cornette à barbes, d'où s'échappent quelques rares cheveux blancs. Le reste du costume se compose de la collerette à tuyaux et d'une robe de soie noire, avec des manchettes. Derrière le fauteuil, une

---

[1] La vente publique de cette collection n'a pas eu lieu, parce que la collection entière a passé au roi de Saxe.

table couverte d'un tapis rouge, et sur laquelle est posé un livre fermé. « Jamais, dit l'auteur de cette notice, plus parfaite reproduction de la nature n'a frappé nos regards. L'admirable facture est au-dessus de tout éloge. La tête est exécutée avec la plus grande finesse; elle s'arrondit et se modèle avec une force surprenante. La touche est caressée, le pinceau gras, moelleux et fortement empâté. Mais ce qui excite au plus haut point l'admiration, c'est la beauté et la vérité des teintes. On les retrouve encore ici appliquées les unes sur les autres, elles ont été si peu tourmentées, qu'elles conservent toute leur fraîcheur. »

Rembrandt exécuta encore quelques portraits dont on peut trouver la mention dans notre catalogue.

En fait d'eaux-fortes datées nous n'avons que le *Paysage avec le berger*.

De l'année 1645 il existe plusieurs petites compositions.

Une *Sainte famille*, au musée de Berlin, belle esquisse qui représente l'ange, habillé d'une tunique blanche et aux ailes étendues, engageant la sainte famille à s'enfuir. Marie, couverte d'une robe bleue, et Joseph sont couchés sur la paille, dans une étable où l'on voit deux bœufs. Tout est dans l'ombre, mais derrière apparaît la figure lumineuse de l'ange. C'est peint largement et d'un effet piquant

Le *Tobie et sa femme* du même musée, autre esquisse peinte; un troisième dans le même genre et de couleurs analogues à la *Sainte famille*, c'est *l'Ange chez la famille de Tobie*, au musée d'Oldenbourg.

Un délicieux tableau de cabinet, dans le genre du *Ménage*, au Louvre, se trouve à l'Ermitage. C'est un intérieur simple; Marie vêtue d'une robe rougeâtre est assise devant l'âtre où se voit une marmite. Elle suspend la lecture d'un grand livre posé sur ses genoux, pour lever le rideau du berceau placé à côté d'elle, et regarder son enfant qui dort sous sa couverture. Derrière elle Joseph est debout, façonnant à la hache un morceau de bois. Quelques jeunes anges se montrent dans le haut du tableau à gauche, dans un nuage lumineux. Cette belle pièce d'un ton doré, d'un clair-obscur admirables, est peinte

d'une touche magistrale. Le coloris de la couverture du berceau reproduit cette note d'un rouge vif dont Maes affectionna l'effet.

La collection Chatsworth en Angleterre contenait une belle esquisse dessinée, ayant servi à ce tableau ou à celui du Louvre, et le musée Boymans à Rotterdam un rapide croquis qui représente également Marie, mais occupée au rouet, tandis que Joseph façonne un morceau de bois.

Sont-ce des portraits, des études ou des sujets composés, que ces deux figures de *Femme à la fenêtre*, dont l'une se trouve à la *Dulwich gallery?* Presque toujours les portraits de Rembrandt ont l'intérêt de tableaux, et ses études sont si consciencieuses et si achevées qu'elles semblent des portraits.

La *Jeune femme* de la galerie Dulwich a les deux bras posés sur le battant inférieur d'une porte. Une autre peinture semblable représente une jeune femme pâle et délicate, portant un bonnet rouge, qui pose le bras gauche sur l'appui d'une fenêtre, tandis que la droite écarte un rideau rouge.

Un superbe portrait de *vieux Rabbin*, ressemblant au personnage de l'eau-forte n°. 270, dans la collection Suermondt (musée de Berlin), porte encore la date 1645. Oeuvre magistrale, d'un superbe effet, par son coloris brûlant et vigoureux, dans le rendu du visage, de la barbe, des mains. Je range dans cette même année le tableau représentant *Nicolaas Pancras* offrant un collier de perles à une dame qui contemple sa toilette dans un miroir. Cela m'a l'air d'un fiancé offrant une parure à sa future, ou encore d'un jeune couple. Or Pancras se maria en 1645[1].

Les eaux-fortes sont plus nombreuses cette année. Nous y trouvons un *Repos en Égypte*: Joseph et Marie, avec cet intérêt inépuisable des parents, contemplent l'enfant, dont celle-ci lève doucement le voile; composition d'un sentiment naïf et charmant et d'une justesse de dessin admirable, qui n'existe sur le cuivre qu'à l'état d'ébauche au trait. C'est comme un rêve qui commence à devenir visible.

---

[1] Une pièce de poésie latine de van Baerle sur le mariage de Nicolaas Pancras et Petronella de Waart, commence par une allusion à l'incendie de l'Église Nouvelle à Amsterdam, qui eut lieu en 1645: *Perdiderat sacros ferales flamma penates* etc. Miscell. lib. II.

Encore des paysages: le *Pont de Six*, joli croquis d'après nature, bien connu; la *Vue d'Omval*, village aux environs d'Amsterdam, etc. Dans cette dernière pièce les broussailles à gauche sont plus faites; et on distingue dans l'ombre du taillis deux figures assises, une femme, et un homme qui paraît lui poser une guirlande sur la tête. Cette jolie pièce est une des preuves de l'élégance et de la sûreté de dessin de Rembrandt. Le tronc noueux du saule, ses branches dégarnies, les plantes du premier plan, le lointain avec le village et les navires, tout cela est gravé d'une pointe spirituelle et dessiné de main de maître.

Nous passons les autres pièces pour ne signaler encore que le *Portrait de Sylvius*, qui doit avoir été gravé de souvenir. Il représente le prédicateur dans une ouverture ovale, d'où sort la main droite, qui s'avance comme si le personnage vous adressait la parole. La pièce est remarquable par la délicatesse du travail, par le clair-obscur, et par une grande expression de vie. Scriverius lui a consacré des vers latins qui sont reproduits sous le portrait.

L'année suivante, 1646, Rembrandt acheva une œuvre qui fit partie du cabinet de Jan Six, *Abraham recevant les anges*, composition pareille, selon Smith, à celle de l'eau-forte de 1656 [1]. C'est un petit bijou, ajoute Smith, et librement esquissé. Le peintre traita une autre fois ce même sujet dans un tableau à grandes figures qui est à l'Ermitage.

Peinture étrange! J'aime mieux l'eau-forte comme composition. L'ange qu'on voit de dos, avec ses deux ailes bariolées de diverses couleurs, sous lesquelles passe un des bras, fait un singulier effet. La figure du patriarche est plus noble. La beauté du tableau réside entièrement dans la couleur et le jeu pittoresque du clair-obscur.

Un charme plus intime remplit le petit tableau de la *Sainte famille*, à Cassel. Marie assise près du lit et à côté du berceau, nourrit l'enfant. Elle se trouve en lumière. Devant d'elle sur le

[1] Est-ce que dans la date du tableau le 4 serait aussi un 5?

plancher, un petit feu et un chat. Au fond, dans l'ombre, Joseph travaillant le bois. Un rideau sur une tringle couvre une partie du tableau, qui est entouré d'un encadrement peint. Ce rideau est une espèce de trompe-l'oeil, tel que les aimaient aussi E. de Witt et d'autres peintres.

Dans cette même année, le cabinet du Stadhouder acquit deux compositions, faisant suite à celles que ce prince possédait déjà du peintre: l'*Adoration des bergers* et la *Circoncision.*

Une autre *Adoration*, celle de la *National Gallery*, me semble antérieure. La lumière se concentre sur l'enfant Jésus, tandis qu'un berger agenouillé dans l'ombre fait repoussoir au groupe principal. Cette belle composition, comprenant onze figures, d'un coloris et d'un effet vigoureux, est peinte d'une touche large, comme une esquisse achevée. Point de recherche de costumes extraordinaires, tout y est d'une grande simplicité.

Le tableau que le peintre fit pour le Prince Frédéric Henri, et qui est actuellement à Munich, diffère du précédent. Dans l'étable, l'enfant Jésus est couché sur la paille; la Vierge couchée auprès de lui, le découvre, tandis que Joseph l'éclaire au moyen d'une lampe. Ce groupe est le principal. Deux bergers et une vieille sont à genoux, adorant l'enfant. Plus loin plusieurs figures debout, parmi lesquelles une petite fille regardant avec attention, et un berger tenant une lanterne. Au fond, le bœuf et l'âne, et plus haut un coq et une poule juchés sur un appentis. Ici les personnages ont les costumes pittoresques habituels chez Rembrandt.

Ce tableau est peint librement, par touches rudes et à effet. Cependant l'expression et le ton sont très-finis, et la rudesse, qui l'a fait regarder comme une esquisse, n'est qu'apparente.

Le second tableau du Prince était une *Circoncision;* sujet que Rembrandt a traité plusieurs fois, également à l'eau-forte. Nous en trouvons diverses compositions dans les catalogues de ventes et de collections.

Une ordonnance du Prince, du 29 novembre 1646, nous fait connaître que Rembrandt reçut pour ces deux tableaux 2400 florins, somme fort considérable et qui surpasse de beaucoup ce que ce prince paya ses autres tableaux; c'est le double de

ce que Frédéric Henri lui avait donné en 1639 [1]. En 1645 il n'avait payé que 2100 florins deux grands tableaux de Rubens.

Une des compositions capitales de 1646 est la *Danaé* de l'Ermitage. De grandeur naturelle, entièrement nue, elle est couchée sur un lit doré et sculpté, orné à la tête d'un Cupidon doré et entouré de belles draperies d'un brun bronzé. Elle s'appuie du bras gauche sur un coussin blanc et tourne la tête vers la vieille, qui ouvre le rideau derrière le lit; une lumière dorée indique la présence du céleste amant. Le corps, se dessine en longueur et presque de face, sur le linge blanc du lit; les jambes sont engagées jusqu'aux genoux seulement sous la converture. A droite une petite table avec tapis rouge broché d'or; et au pied du lit une peau d'ours, sur laquelle des pantouffles brodées. Danaé porte des perles aux bras. C'est encore un de ces tableaux où la magie du coloris fait oublier ce que le modèle a de moins noble. (Peint avec beaucoup de bravoure, d'un modelé superbe, d'un coloris brillant et d'un effet puissant, selon M. Waagen.)

On remarque parmi les eaux-fortes quelques études d'académies; gravures superbes de modelé et de rendu, où la pointe procède de plus en plus grassement; on peut en rapprocher plusieurs études dessinées; il y a au musée de Dresde, une dizaine de dessins à la plume lavés d'encre brune, qui représentent différents modèles d'homme. Ces belles pièces, dont le Louvre possède aussi un échantillon, sont fort intéressantes comme preuves des études du maître.

Enfin nous avons une estampe qui est bien là plus libre des pièces libres, le *Lit à la française*. Le sujet est connu des érudits en estampes. Il est rendu de main de maître et avec une réalité

---

[1] « Sijne Hoocht. ordonneert hiermede sijne Tresorier en Rentm. Gnael. Willem Ketting de Jong, te betalen aan N. Rembrant, schilder tot Amsterdam, de somma van *f* 2400.— car. gul. ter saecke dat hij ten dienste van Sijne Hoocht. heeft gemaeckt en gelevert twee schilderijen, d' eene van de *geboorte Christi* en d' ander van de *besnijdinge Christi.* Ende mits enz.

's Gravenhage 29 Nov. 1646. »

C'était le 7me tableau de Rembrandt que possédait le prince; lorsque son cabinet fut dispersé, ce tableau paraît avoir pris un autre chemin que ses 6 compagnons, puisqu'il ne se trouva pas à Dusseldorf, et qu'il n'est pas à Munich.

surprenante. Mais comment le peintre a-t-il pu consacrer tant de talent à un sujet pareil? Pour comprendre non seulement cette pièce, mais quelques autres du même genre, telles que le *Moine dans le blé*, l'*Uilenspiegel*, *le vieillard endormi*, *la femme qui* ...., il faut d'abord se rappeler qu'on datait alors 1600 et non pas 1800. Je ne saurais me ranger parmi ceux qui voient dans ces pièces une pointe d'ironie ou des intentions philosophiques. Ce qu'en tout temps on a fait, on osait l'exprimer en ce siècle; dans le nôtre on le gaze. C'est en premier lieu une différence, et ajoutons-le, un progrès en fait de goût. Tout ce qui est équivoque ou grivois est de fort mauvais goût aujourd'hui; au 17e siècle c'était généralement admis. On trouve les équivalents de ces pièces libres dans les écrits du temps, dans les poésies célébrant des fiançailles, dans les vers d'un homme moral comme Vondel, d'un seigneur comme Hooft, d'un homme de cour comme Huygens. Point n'est donc nécessaire ici d'excuser, mais seulement de rappeler le temps. Si non je pourrais, à propos de l'estampe en question, citer Raphaël, le *Divin*, qui dans l'attentat de Tarquin sur Lucrèce a mis au premier plan de sa composition un accessoire aussi peu décent.

XXVIII.

JAN SIX ET REMBRANDT.

Les noms de Rembrandt et de Six sont inséparables. La tradition, qui se soucie fort peu de dates et de fait précis, a associé les noms du bourgmestre et de l'artiste au début de la carrière de ce dernier. Cependant Six, né en 1618, n'avait que douze ans lorsque Rembrandt vint à Amsterdam. A cet âge on n'est ordinairement ni un Mécène ni un bourgmestre. Jan Six était fils de Jean Six et d'Anna Wijmer. Il avait deux soeurs et deux frères, Karel et Pieter. La famille était originaire de St. Omer en Cambresis. Charles Six, fils cadet d'une famille noble, fut un des huguenots émigrés qui vinrent s'établir à Amsterdam. Il s'y fixa en 1585, comme marchand et teinturier. Son fils Jean était né en 1575. Près du village d'Hillegom les parents de Six avaient leur campagne *Elsbroek.*

Jan Six, le jeune, se livra d'abord à l'étude et aux lettres et n'entra que plus tard dans la magistrature. En 1656 il fut nommé commissaire des mariages, en 1667 il entra dans le collége des échevins, et ce ne fut qu'en 1691 qu'il fut nommé bourgmestre. Il épousa en 1655 Marguerite, fille de Nicolaas Tulp [1].

Six acquit de bonne heure une réputation de savant et de poète. Outre de petites poésies, où il y a du talent et de l'esprit,

[1] M. J. P. Six à Amsterdam possède deux miniatures, Six et sa femme, datées de cette année même. Marguerite naquit le 15 décembre 1634 et décéda le 19 août 1709.

D. Baillie a peint en 1642 un portrait de Six, aet. 24. J. Stolker a copié plus tard ce portrait à l'encre de Chine; ce dessin se trouve dans la collection de M. Six à Amsterdam. Stolker s'est trompé en écrivant sous son dessin *Bourgmestre et conseiller de la ville d'Amsterdam*, puisque Six ne l'était pas encore en 1642. N. Verkolje a fait un autre portrait de Six, debout dans sa galerie, un papier à la main, et accompagné de deux génies. Ce dessin à l'encre de Chine se trouvait chez Ploos van Amstel.

on a de lui deux poèmes plus étendus. L'un intitulé *Muiderberg* [1], est dédié au bourgmestre Hendrik Hooft; il chante les agréments de ce séjour et fait l'éloge du repos et de la simplicité. Le second, qui parut en 1648, est la tragédie de *Médée*. Six fit preuve dans ses relations d'un goût distingué, car il prit en amitié Vondel et Rembrandt, le premier poète et le premier peintre de son pays. Sous le beau portrait de Vondel, que Lievens a gravé en 1647, Six mit ces vers flatteurs:

Voilà Vondel avec ses écrits;
Apollon qu'Apelles a saisi [2].

Lorsqu'après avoir perdu ses parents, il épousa celle que sa mère lui avait souhaité pour femme, Vondel à son tour célébra cette fête par des vers élogieux pour son ami. Il va sans dire que le poète du 17ᵉ siécle ne s'abstient pas de jouer sur les noms de la fiancée; qu'il approuve Six d'avoir cueilli cette belle *Tulipe* (Tulp). Il lui rappelle sa mère, «qui dans ses soins anxieux pour son fils, lui choisit cette *Tulipe* parmi mille vierges» [3]. «Que cherchez-vous, ajoute-t-il, ô fiancé! des colliers de perles pour orner le cou blanc et la tête et les mains de votre future! Votre pêche est vaine; car la perle la plus fine et la plus pure, c'est elle, votre *Marguerite* [4].»

Six et sa femme habitaient l'été la campagne Elsbroek. C'est de là qu'ils envoyèrent un jour (vers 1660) des fruits et du gibier à Vondel, qui repondit par des vers gracieux, joli tableau de genre, qui peint l'intérieur de Six.

---

[1] Muiderberg est un joli village près de Muiden, à quelques lieues d'Amsterdam.

[2] Dit 's Vondel met zijn rol;
Apelles trof Apol.

[3] .... in haeren tijdt, bekommert voor den zoon
Uit duizent maegden een zoo zedig koos als schoon,
Een zuivre *Tulp*, het puik van allerhande bloemen.

[4] Wat zoekt de Bruigom 't oogh der schoone te behaegen
Door parlesnoer, om aen den blanken hals te draegen,
Om 't hoofd, en om de handt? Zijn parlevisscherij
Is ijdel; want de schoonste en eelste Parle is zij.

(Le nom de la fiancée était Marguerite c'est-à-dire *perle*).

«Là, dit-il, loin de la guerre qui désole l'Europe, Six vit dans son élément, avec l'art et les livres; là il est heureux avec sa Marguerite, qui l'égaie de son humeur enjouée et de son chant; il se délasse avec elle dans ses vergers, ses jardins, ses dunes, où le chant des oiseaux chasse les soucis.»

Quel contraste avec le sort terrible qui eût été réservé à la jeune femme, si elle avait consenti à une autre union! Le Pensionnaire Jan de Wit, cherchant en 1653 une femme riche et d'une famille qui pût lui assurer de l'influence à Amsterdam, avait choisi Marguerite Tulp. Leur union fut même convenue; cela résulte d'une lettre que Wendela Bicker, celle que de Wit épousa peu après, écrivit d'Amsterdam à son mari. Nous y lisons: «On a célebré le mariage de Jan Six avec votre ci-devant fiancée, je veux 'dire mademoiselle Tulp, connue parmi les jeunes gens sous le nom de *petite* sœur Tulp [1].»

Mais la petite sœur Tulp, donna sa main à Six.

Lievens et Flinck aussi étaient bien accueillis chez Jan Six. Le premier dessina en 1651 un portrait de femme dans l'album de Six, et celui-ci illustra ce dessin de quelques vers. Flinck fit de Marguerite Six un portrait que Vondel a célébré par sa muse. Bol a fait également le portrait de Marguerite.

Une relation non moins intime s'établit avec Rembrandt. Où se sont-ils rencontrés? Ce ne sera pas dans le cercle littéraire de Muiden, ni dans les salons du *Tacite hollandais*. Ni Hooft, ni Vondel, ni les principaux littérateurs et savants de ce cercle n'ont fait cas du grand peintre, qu'ils n'ont pas compris. Six n'entra qu'en 1655 dans la famille de Tulp, et déjà en 1641 Rembrandt était en relations avec les Six. Ce n'est donc pas là non plus qu'il l'a trouvé. J'ai dit 1641. C'est la date du superbe portrait de la mère de Six. Dans sa pièce de poésie à l'occasion du mariage de Six, Vondel trace un aimable tableau de cette mère qui, veuve alors, était honorée et soignée par

---

[1] Manuscrit aux archives du royaume à la Haye. La lettre, datée 1 juillet 1655, m'a été communiquée par M. D. Veegens. Voici le texte hollandais:

»Jan Sicksen huwelijk is gesloten met UED. matres weleer geweest. Ik meene Jufv. Tulp onder de jongeluiden Susyen (zusje) Tulp genaamd.»

ses deux fils, « deux piliers soutenant sa vieillesse, » et qui avec une tendresse maternelle avait choisi la fiancée qu'elle souhaitait à son cadet [1]. Quelle aimable physionomie nous montre le portrait, d'accord avec les vers de Vondel! Agée de 57 ans, la bonne femme, avec son visage frais et bien portant, vous regarde presque de face. Elle est assise dans son fauteuil; la main droite, dans la pénombre, repose sur le bras du siége, la gauche est ramenée vers son sein. Son costume se compose d'une robe de soie noire rayée, bordée de fourrure brune. Sur le fond verdâtre et la grande collerette tuyautée, s'enlève fermement la petite tète ronde, avec son bonnet blanc aux coins recourbés. Tout est caressé et fini avec soin, dans ce style qui se rattache encore à celui de la *Leçon d'anatomie*. Si les mains sont un peu rondes et molles, la tête est d'une vie et d'une expression supérieures. Le modelé des chairs, le relief, la vigueur et l'harmonie de l'ensemble sont d'une grande beauté. Vondel fit un quatrain sur ce portrait, et il put dire sans lieu commun: « Ici Anne semble vivante » [2].

C'est donc en 1641 et à l'occasion de ce portrait que Rembrandt rencontra le jeune Six. Mais pour moi, il existe une autre cause des relations intimes qui les lièrent peu après: ils étaient tous les deux ce qu'on nommait des curieux. Six était un bibliophile érudit, un collectionneur d'objets d'art et de curiosité. Son cabinet se forma peu à peu. Le catalogue de ses belles collections, vendues le jeudi 6 Avril 1702, à 9 et à 2 heures, sur le Heeregracht près de l'Amstel, par le courtier Jan Pieterse Zomer, contient entre autres, des Italiens: Palma, Dosso, Giorgione, del Piombo, un paysage du Titien, Tintoretto, del Sarto. Puis Poussin et van Dijck, Holbein, Breughel. Des vieux

---

[1] Poésies, I p. 683 édit. in-4°.

[2] OP DE SCHILDERIJ VAN MEJOFFER ANNA WIJMERS.

Aldus schijnt Anna hier te leven,
Die Six het leven heeft gegeven.
Zij dekt de borsten die hij zoogh.
Men kent den zoon uit 's moeders oog.

Anna Wijmer, fille de Pieter Wijmer et de Maria Pellerijn, naquit en 1584. Elle avait donc 57 ans quand Rembrandt fit ce portrait.

Hollandais il avait Scorel, *une Sainte Famille*, vendue *f* 3.10; Lucas van Leyden, la *Sainte Cène f* 10; et un *Joueur d'échecs, avec son portrait*, *f* 30; et encore du même, *Mars et Vénus*, *f* 75. Des modernes: Porcellis l'aîné, un *Naufrage;* Jan Lievens l'aîné, *Siméon*, *f* 50; Lastman, *Paul et Barnabé à Lystres*, (célébré par les vers de Vondel) *f* 230; du même *Oreste et Pylade*, *f* 200. Un portrait de Vondel par Jan Lievense, *f* 34; un Philosophe par Droost [*sic*] *f* 36. De Rembrandt il possédait la *Prédication de Saint Jean-Baptiste* en grisaille, de 1656, «curieux et artistique au plus haut degré» (zoo raar en ongemeen konstig als te bedenken is) et qui valut *f* 710; *La femme de Rembrandt*, «peinture charmante et vigoureuse» (krachtig en heerlijk uitgevoerd) *f* 500; *Abraham recevant les anges* (de 1646) «très bon» dit le catalogue (heel goed), et vendu *f* 34.10.

Puis des estampes, des dessins — 45 études de Léonard de Vinci à la plume — des cartons pleins de dessins, entre autres de Rembrandt; quelques eaux-fortes de ce maître. Enfin des marbres antiques, des têtes en agathe, des objets rares et curieux, des pierres gravées.

C'était donc un amateur, un riche collectionneur, et dans cette voie il devait se rencontrer avec le plus fanatique collectionneur du pays, notre Rembrandt.

En 1645 Rembrandt grava le *Pont de Six*, probablement une vue près d'Elsbroek. On connaît à propos de cette pièce l'anecdote de la moutarde, qui me semble cependant assez apocryphe [1]! Mais voici une œuvre plus importante: le *Portrait de Six*, de 1647. Rembrandt l'a représenté dans un cabinet, entouré des objets qu'il affectionnait: au mur, un tableau antique; sur une chaise, des livres; sur la table, une épée de forme curieuse. Il est debout contre la croisée ouverte, d'où vient le jour, et lit dans un mince in-folio qu'il tient des deux mains. Quel beau portrait! Et si caractéristique! C'est une des plus belles eaux-fortes. Travaillée avec complaisance, d'une pointe très-fine, couverte de beaux tons veloutés, la planche est éclairée par de

---

[1] Rembrandt à diner chez Six, aurait gravé cette eau-forte dans le temps que mettait le domestique à chercher de la moutarde.

délicates lumières qui donnent de la transparence aux ombres. La figure aussi est illuminée par le reflet qu'elle reçoit du volume. Tête fine, encadrée d'une masse de cheveux blonds, et toute absorbée dans l'étude. Cette belle pièce est un prodige en son genre, et de la part de Rembrandt c'est bien une preuve d'amitié que d'avoir apporté tant de soin à ce portrait [1].

Peu après, en 1648, Six avait préparé pour l'impression sa tragédie de *Médée*, et il ne pouvait mieux lui assurer un intérêt impérissable qu'en y ajoutant une estampe de Rembrandt. Elle représente le mariage de Jason et de Créuse, agenouillés devant l'autel, dans un temple à voûtes et à colonnes; sur la droite est la statue de Junon, tantôt, dans les états ordinaires, portant une couronne, tantôt coiffée d'un bonnet, dans ces états si rares, recherchés déjà du vivant de Rembrandt. Car, au dire de Houbraken, «telle était la passion des collectionneurs, que ceux qui ne possédaient point la petite Junon avec et sans la couronne, le petit Joseph au visage clair ou ombré, etc. n'étaient pas comptés parmi les vrais curieux [2].» L'estampe est jolie sans être supérieure.

Dans le temps qu'il fréquentait la campagne de Six, van Rijn dessina peut-être ces deux charmants paysages près de Hillegom, légers croquis à la plume et lavés d'un peu d'encre brune. C'est bien peu, mais c'est bien beau. Il lui fit en 1652 deux autres jolis croquis dans l'album, connu sous le nom de *Pandora*, album dont Six aimait à faire garnir les feuillets par ses amis artistes et littérateurs.

Pour ne pas le séparer du cadre qui lui convient, nous signalerons ici le superbe portrait peint de Six, bien que cette peinture nous conduise à une époque beaucoup plus avancée.

---

[1] Gersaint, Cat. p. 216, raconte que Six en avait possédé plusieurs exemplaires, et que lui Gersaint en trouva encore 25 dans sa vente, lesquels montèrent à 15, 16 et 18 florins. Mais c'est de la vente de *Willem* Six en 1734 qu'il s'agit en ce lieu. Ces estampes pouvaient cependant provenir de Jan Six.

Le cuivre est encore conservé par M. J. P. Six van Hillegom à Amsterdam.

[2] «Wier drift zoo groot was, dat zij voor geen regte liefhebbers gehouden wierden, die het Junootje met en zonder 't kroontje, 't Josephje met het wit en bruine troonitje en diergelijke meer niet hadden.»

Je pense que c'est sur ce portrait là que Vondel fit les vers suivants:

Tel on nous peint Jean Six, dans la force de l'âge,
Amoureux de la science, de l'art, de la vertu,
Plus brillant que plume ne saurait le décrire.
Or la couleur s'efface, et la vertu demeure [1].

Ces vers portent pour titre:

« Sur le savant et gracieux seigneur, *maintenant* commissaire, Joan Six. »

Cela nous fournit la date de ces vers, à savoir 1656, époque à laquelle Six fut nommé commissaire des mariages.

D'ailleurs le style et la couleur de la peinture nous conduisent infailliblement à cette même date. La toile est dans une gamme spéciale à cette époque, gamme que nous retrouvons dans le *Jacob bénissant les enfants de Joseph*, dans la *Prédication de St. Jean Baptiste*, etc.

Rembrandt a représenté son ami et son Mécène sur le point de sortir. Il porte un grand feutre; des cheveux blonds, un peu roux, lui encadrent la tête en grosses touffes; le visage, orné de petites moustaches, est pensif et préoccupé. Six met un long gant chamois à sa main gauche, geste qui est exprimé avec une justesse parfaite, par quelques larges coups de brosse. Par-dessus un pourpoint gris tendre, garni de boutons et de passementeries, il a jeté sur son épaule gauche un manteau couleur vermillon, à collet et bordures d'or. Ces trois tons — gris, jaune, rouge assourdi — s'unissent dans une harmonie délicieuse, et s'accordent avec la couleur du visage et des cheveux. Surprenant par le geste, la vie, la pensée du personnage, par sa couleur si originale et si délicate, ce tableau excelle en outre par la touche, qui est d'une largeur, d'une maëstria

---

[1] **Op den geleerden en beleefden Heer**
Nu commissaris
Joan Six.
Zoo maelt men Six, in 't bloeiendst van zijn jeught,
Verlieft op kunst, en wetenschap, en deught,
Die schooner blinkt dan iemants pen kan schrijven,
De verf vergaet, de deught zal eeuwigh blijven.

étonnantes. Le pourpoint et le manteau sont largement brossés, les passements, les plis indiqués par touches plates. Les mains sont d'une facture dont on ne trouve d'exemple que chez Hals. Voyons-les de près: le gant semble fait avec une brosse à badigeon, la main nue se compose de touches plates en pleine pâte de blanc, de jaune, de rouge, juxta-posées; la séparation des doigts est indiquée par de fortes touches de couleur brune; la chemise bouffante au poignet forme une masse blanche; le bord de la manche, du gris empâté de jaune, pour exprimer une broderie d'or. Reculez de deux pas et regardez: quel effet surprenant! La forme, le mouvement se dessinent, et qui plus est, le ton devient si profond, si mûr, si riche et si fin! La rudesse apparente vous révèle une harmonie achevée. C'est le même ton distingué qu'on remarque dans le *Jacob*. La tête, au front ombré, est par comparaison un peu plus fondue, quoique d'une touche encore large. Elle est d'un modelé superbe, d'une grande puissance de rendu.

La date de ce tableau est fort remarquable. Elle prouve que les relations de Six et de Rembrandt ont duré, même après le petit scandale de 1654 et le désastre de 1656.

Plus tard le goût de Six se porta vers l'art italien. Ce changement d'opinion au sujet de Rembrandt est clairement exprimé dans la dédicace de J. de Bisschop (Paradigmata 1671), où l'auteur résume ses idées et celles de Six.

Six devint seigneur de Vromade depuis 1666, et de Wimmenum depuis 1679. Vers 1672 il avait une autre campagne, nommée *IJmont*, située dans le Gooiland, et dont le poète J. A. van der Goes a chanté les charmes. De son mariage avec Margaretha Tulp, il eut onze enfants qui moururent presque tous jeunes, excepté Nicolas, Diederick et Jan.

Au dix-septième et au dix-huitième siècle le culte de la peinture et des œuvres de Rembrandt se transmit aux deux cousins de Jan Six, les deux fils de son frère Pieter, nommés Pieter et Willem, tous deux magistrats d'Amsterdam [1].

La collection de Pieter Six, vendue en 1704, contenait plu-

---

[1] Pieter est né en 1655 et mourut en 1708. Willem, né en 1662, mort en 1733.

sieurs tableaux italiens, entre autres un Raphaël, des Titien, etc. En fait de hollandais il y avait, du groupe qui nous occupe ici, deux Rembrandt, une *Vénus avec Cupidon* et une *Mauresse*; puis, Lastman, Lievens, Bol, Roghman, Philip Koninck et trois grands paysages de Hercules Seghers.

La collection de Willem Six, vendue en 1734, était beaucoup plus importante encore; elle contenait 257 tableaux: des italiens de première qualité, des flamands, des hollandais. Il avait trois Lastman, le *Triomphe de Mardochée* et *Jephta rencontrant sa fille*; puis 22 Rembrandt, et des dessins de ce maître «sans pareils,» vendus avec d'autres *f* 665.3; enfin son œuvre gravé, complet et de première qualité (*alle bekende en ongemeene prenten van Rembrandt*, *zoo compleet*, *goet en schoon als bekend is*), qui valut *f* 572.5.

L'amour des arts et surtout le souvenir de Rembrandt van Rijn s'est perpétué dans cette famille, et aujourd'hui encore l'illustre galerie Six doit une partie de sa célébrité au grand peintre.

XXIX.

ŒUVRES DE 1647—1651.

Claes Pietersen Berchem, qui demeurait à Harlem, au moins jusqu'en 1670, était comme Rembrandt un curieux, collectionnant des tableaux, des dessins, des estampes, dont la vente se fit après sa mort, en 1683. Le marchand Zomer raconta à Houbraken que Berchem paya *f* 60 le *Massacre des innocents* d'après Raphaël. Voilà des points de sympathie avec Rembrandt. Aussi ce dernier fit-il son portrait et celui de sa femme en 1647. Celui de Berchem est une peinture très-libre et très-rapide, selon M. Blanc; celui de la femme est très-fini et rappelle la mère de Six.

La magnifique galerie du descendant de Jan Six possède un portrait, célèbre dans les anciennes collections sous le nom du « petit docteur » (*het doctoortje*). C'est le médecin *Ephraim Bueno* ou Bonus, Juif Portugais de naissance, qui s'était établi à Amsterdam, où il obtint en 1651 le droit de bourgeoisie. Ce portrait n'a que deux décimètres de hauteur, mais il est d'une grande tournure et d'un faire large. La touche est empâtée et grasse, le coloris très-chaud; c'est encore un de ces merveilleux portraits qui semblent vivre.

La superbe eau-forte de 1647 représente le médecin exactement dans le même costume et la même pose, le grand chapeau ombrageant le front, le manteau sur l'épaule et la main glissant sur la rampe de l'escalier qu'il descend.

La belle et puissante figure a de grandes moustaches et une barbe. Un air pensif et un esprit incisif se révèlent dans les traits. Il faut voir une des belles épreuves si rares de cette eau-forte, pour admirer le brillant, le velouté, la vigueur de ton et

toute l'exécution merveilleuse de cette gravure. C'est avec ce portrait, avec celui de Six et celui d'Asselijn, qui appartient évidemment à ce même style, que commence chez Rembrandt une nouvelle manière de traiter les portraits gravés, manière qu'on verra se développer dans le *Rembrandt dessinant près de la fenêtre*, dans *Lutma* et les *Haring*. Dans les trois portraits cités de 1647 la pointe est fine, les ombres moelleuses et nourries, le ton vigoureux et harmonieux. *Asselijn* est traité tout à fait dans ce genre. Jan Asselijn, connu sous le sobriquet de Crabbetje, était revenu d'Italie en 1646, et il avait trente-six ans alors. A Rome il s'était attaché à Claude et Pieter de Laer. L'influence de l'Italie se montre dans ses sujets; mais quoiqu'il eût conservé une manière italienne et une touche caressée, il a été apprécié par Rembrandt. Celui-ci l'a représenté coiffé d'un chapeau pointu et avec son air un peu étranger; une toile posée sur un chevalet reproduit une de ces belles ruines romaines qu'Asselijn affectionnait et qu'il aimait à placer dans ses paysages [1].

C'est dans la série des portraits de 1647 à 1650 qu'il faut ranger celui de Johannes Antonides van der Linden. Né en 1609, il étudia à Franeker en 1629. Pratiquant la médecine à Amsterdam, où en 1637 il était inspecteur du collége de médecine, il fut nommé professeur à Franeker en 1639, et en 1651 à Leiden. Rembrandt peut l'avoir connu dans toutes ces villes, mais je suppose qu'il fit son portrait lors de son professorat à Franeker. Il a représenté le savant docteur, un livre à la main, dans un jardin, au fond duquel se voit une porte. Or c'est van der Linden qui agrandit le jardin botanique de l'académie de Franeker et l'on sait que Rembrandt avait l'habitude de représenter ses personnages au milieu des affaires qui les caractérisent. Le portrait de van der Linden est très-beau et plein d'expression.

Le Louvre nous présente deux peintures de 1648, le *Bon Samaritain* et les *Pèlerins d'Emmaüs*. On trouvera dans mon catalogue diverses compositions du *Samaritain;* l'inventaire de Rembrandt en contenait une qu'il n'avait fait que retoucher.

---

[1] Le chevalet ne se trouve que sur les rares épreuves du 1r état.

Le tableau du Louvre diffère entièrement de l'eau-forte de 1633. A droite, tout à fait au premier plan on voit le perron de l'hôtellerie, où apparaissent à moitié les figures du Samaritain et de l'hôtesse. Toute la partie droite est occupée par les bâtiments; trois personnages regardent par une fenêtre; au bas deux chevaux vus de croupe. Dans la perspective se montrent deux figures portant le blessé; ensuite son cheval, tenu par un garçon qui se dresse sur la pointe des pieds. Au loin une ville et des montagnes.

Ce tableau, représentant un effet de soir, est dans une gamme brun sombre et rouge, qu'on retrouve souvent chez Maes. Quoiqu'il contienne des parties remarquables, l'ensemble, dans la composition comme dans la couleur, n'est pas aussi heureux qu'ordinairement. Le perron avec les deux grandes figures n'est pas d'un effet agréable.

Rembrandt a fait un très-beau dessin (musée Boymans), qui rappelle cette composition, dont elle me semble la première idée. On y voit le cheval vu de croupe; le flanc de l'animal, ainsi que le blessé, porté par quelques hommes, sont vivement éclairés; à droite l'auberge avec des figures à la porte et à la fenêtre; à gauche les ombres nocturnes, où l'on distingue quelques figures, des arbres, etc. C'est un dessin superbe, hardiment fait à grands coups de pinceau à l'encre brune et à gros traits de plume.

Les *Pèlerins d'Emmaüs*, encore un sujet diversement traité par Rembrandt. En 1634 il grava la petite pièce, où la scène est rendue avec beaucoup de sentiment. Dans une première esquisse à l'encre brune il exprima l'idée pleine de mystère et de poésie, de la disparation de Jésus, ne laissant après lui qu'une lueur.

Dans le tableau de Louvre, Jésus rompant le pain est vu de face, un des disciples à droite; l'autre, vu de dos, le reconnaît et joint les mains; un domestique apporte un plat. Le fond se compose d'une niche et d'un mur en grandes pierres de taille, outre un porte-manteau où pend un vêtement. Dans cette peinture on remarque encore la couleur rouge prédominante, surtout dans l'architecture. Jésus, est peint en rouge accompagné

de gris; l'homme à droite est brun. Mais les bruns et les rouges n'ont rien de fort ni de vif; au contraire tout est vaporeux, doux, enveloppé dans une chaude lueur, qui répand sur la scène un grand charme. La touche est ample et grasse.

En 1648 la paix de Westphalie mit fin à la lutte que les Provinces Unies avaient soutenue contre l'Espagne. Cet événement fut célébré à Amsterdam par des fêtes splendides, des feux d'artifices, des tableaux allégoriques et des vers composés par Coster, Brandt et Jan Vos. Vondel écrivit à cette occasion son drame pastoral nommé les *Leeuwendalers;* Flinck peignit une grande toile commémorative, la *Compagnie de Huijdecoper;* Terburg le *Congrès de Munster;* van der Helst son fameux *Banquet de la compagnie de Witsen;* Lutma grava ses médailles. C'est ainsi qu'artistes et poètes furent sollicités à fêter «l'année de paix.» Nul ne paraît avoir pensé alors au génie de Rembrandt. Cependant celui-ci s'occupait en cette même année d'un tableau allégorique, qui semble avoir eu pour sujet ce même événement. Cette peinture, désignée sous le nom de la *Concorde du pays* (de Eendracht van 't land), est restée chez le peintre jusqu'en 1656, et fut comprise dans l'inventaire de ses effets. Le musée Boymans à Rotterdam a eu la chance d'acquérir cette toile doublement remarquable pour nous. En voici le sujet:

Tout le premier plan et une partie du second représente l'intérieur d'une enceinte, formée au second plan à droite par des murs et des fortifications, où brille le feu des pièces de canon. Hors de cette enceinte, au fond, un peu à gauche, se voit une foule de soldats combattant. Au premier plan, le coin gauche du tableau est occupé par la figure de la Justice, toute la partie droite par une masse de cavalerie, le milieu, qui est en lumière, par un lion couché. Ces trois groupes posés, voici les détails. D'abord à gauche, contre le cadre une haute colonne, sur le piédestal de laquelle sont posés les priviléges à sceaux pendants. Au pied de la colonne sont deux siéges, et des coffres-forts. Derrière un de ces siéges, sur lequel est une couronne, se tient la Justice, appuyant sur un glaive ses mains jointes avec un geste de supplication. Le groupe du milieu se compose du lion couché, relevant la tête en rugissant,

la patte sur le faisceau de flèches, symbole des Provinces Unies, dont les armes se voient contre le rebord de l'enceinte, alternant avec des mains jointes, le vieil emblême des Gueux. Le lion est attaché à deux chaînes, l'une qui va jusqu'aux trônes, l'autre qui le lie à une espèce d'élévation portant un écusson aux armes d'Amsterdam, entouré des mots *Soli Deo gloria*, et d'où s'élève un arbre dépouillé de feuilles. On retrouve ce même lion parmi les dessins de Rembrandt au British museum. Le groupe de droite se compose d'une série de cavaliers, commençant au premier plan avec un cavalier qui descend de son cheval dont on voit la croupe [1] et qui est tenu par un garçon; puis un cavalier tout bardé de fer tenant une grande lance, puis un autre qui monte à cheval, plus loin deux autres, dont l'un tire un pistolet, et le second arme le sien. Le groupe de cavaliers avec piques et étendards se masse ensuite et tourne derrière l'élévation avec l'arbre, d'où l'on voit s'élancer un cavalier au galop. Voilà cette composition qui exigeait quelque explication.

La couleur se compose de trois notes, le ciel bleu et gris foncé, le groupe du milieu qui est en lumière, de couleur brun-jaune et clair, le reste couleur brun-rouge (Sienne brulée). Ces cavaliers sont d'une grande et fière tournure, d'une justesse de mouvement et de geste remarquable. L'homme qui descend de cheval, les têtes de chevaux à droite, dont l'un mâche son mors, et l'autre baisse la tête en hennissant, le mouvement de l'homme qui arme son pistolet, tout cela est rendu avec une perfection admirable. L'exécution est magistrale et large. Les cavaliers sont massés par grands coups de brosse de couleur brun-rouge, la hampe du pinceau sculptant les formes comme l'ébauchoir, tandis que des touches d'un brun plus foncé les achèvent. Dans quelques-uns, par exemple le beau cavalier avec sa lance, le pinceau imbibé de jaune dessine et rehausse, d'un trait aigu, ferme et clair, l'armure qui le recouvre de pied en cap.

Rembrandt a assurément rêvé une grande toile lorsqu'il esquissa cette superbe grisaille, qui en certaines parties semble

---

[1] On retrouve ce même cheval sur le dessin du *Samaritain* au musée de Rotterdam.

un tableau fini. Mais il a dû garder sa peinture dans sa salle ou chambre de derrière, jusqu'à sa déconfiture.

La grisaille, la *Descente de croix*, conservée à la National gallery, me semble dater de cette même époque; ainsi que le beau tableau à grandes figures, représentant le *Serviteur impitoyable*, qui fait partie de la galerie Wallace. C'est une composition remarquable: à gauche le seigneur, vêtu d'une robe jaune et d'un turban rouge; debout, s'appuyant d'une main sur la table, il étend l'autre vers le serviteur, conduit par deux soldats dont l'un porte un casque. La peinture est ample, le style grand. Le ton général est foncé, dans les bruns, les lumières reflètées, la touche large et vaporeuse, mais pourtant sûre. Le tableau peut être de 1648—52.

Rembrandt s'est occupé d'une autre allégorie en cette même année: l'eau-forte nommée le *Tombeau allégorique*, mais qui devrait reprendre son nom hollandais: le *Phénix*. En effet, dans cette pièce Rembrandt me semble avoir voulu symboliser le relèvement des Provinces Unies et la défaite de l'oppresseur, qui tombe à la renverse près de l'autel où s'élève un Phénix.

L'année est fertile encore en très-belles eaux-fortes. Nous avons déjà remarqué le *Mariage de Jason*. Les *Mendiants* sont une des très-belles pièces, qui attestent toute la finesse et toute la sûreté de sa pointe. Quelques études de gueux, qui se distinguent par une touche fort grasse et des tailles chargées de barbes, appartiennent au style de cette époque.

Le *Portrait de Rembrandt dessinant près de la fenêtre* nous a déjà occupé. Comme gravure cependant il mérite encore notre attention. La pointe y procède à la manière du portrait de Six. Ainsi que ce dernier portrait, et le *Rembrandt dessinant le modèle de femme*, qui me paraît encore appartenir à cette année, cette œuvre représente une manière spéciale dont la *Pièce de cent florins* est le chef-d'œuvre. Cette manière consiste en un réseau fort dense de tailles, croisées étroitement et exécutées en grande partie à la pointe sèche. Ebarbées, ces tailles forment des ombres fines assourdies; chargées de barbes elles produisent les beaux tons veloutés. Le *Rembrandt près de la fenêtre* est d'une couleur, d'une finesse superbes, la tête d'un modelé exemplaire. Le graveur y

a poursuivi son effet voulu jusque dans neuf états différents, tirant des épreuves à mesure qu'il travaillait sa planche. Le *Peintre dessinant le modèle de femme* est resté inachevé, mais il est intéressant sous un double rapport. D'abord il représente l'atelier du maître; à droite la cheminée, que nous revoyons dans l'eau-forte avec les deux académies d'hommes et la femme avec l'enfant; au fond son chevalet avec une toile; à gauche, suspendus au mur, quelques costumes, un bouclier, un sabre et la toque à plume bien connue. Devant le maître pose un modèle de femme nue. Cette gravure nous révèle d'une façon évidente la manière de procéder du peintre graveur. D'abord il a esquissé à traits libres sur le cuivre les contours, mais seulement à peu près et comme indication. Il avait commencé par ébaucher un dessin, mais il ne l'a pas calqué. Nous avons déjà vu qu'il n'avait pas coutume d'arrêter préalablement son dessin sur le cuivre. De cette manière on comprend comment le graveur restait libre d'obéir à toute l'inspiration du moment. C'est pour cela que ces pièces conservent tant de fraîcheur, avec leur caractère prime-sautier. Ensuite il attaque la planche en commençant par les fonds et en réservant ses figures et ses objets clairs. C'est ainsi qu'il en a tiré des épreuves. Tous les objets du premier plan, y compris le peintre et la femme, sont laissés en blanc. Il n'a pas poussé plus loin cette estampe; s'il l'avait fait, il aurait poursuivi en modelant ses figures contre le fond noir. Cette planche encore contient beaucoup de travaux à la pointe sèche.

Il est curieux de comparer à cette eau-forte le dessin que Rembrandt en a fait, et qui se trouve au British museum. La composition est en sens inverse; la femme indiquée d'un seul trait; elle tient un linge devant elle. Plusieurs accessoires sont moins indiqués que dans la gravure; mais la planche et les deux petits tonneaux sur laquelle la femme pose et qui lui sert de piédestal sont plus indiqués. Le peintre lève la main en regardant son modèle, comme pour mesurer la figure de l'oeil et du crayon.

Le même genre de gravure distingue le *Docteur Faustus*, superbe pièce de cette même période. Je ne connais aucune représentation de Faust dans son cabinet d'étude, qui rende

aussi bien le caractère magique et surnaturel du sujet. Le docteur thaumaturge, ayant fait quelques incantations, une vision se présente à lui, entourée de lettres cabalistiques dans un foyer de lumière. Il s'est levé de son fauteuil, s'appuyant sur les deux mains, et contemple l'apparation, qui projette ses rayons lumineux jusque sur son visage. Tous les clairs sont ménagés par grandes parties, les noirs sont du plus beau velouté. L'effet est neuf, surprenant, mystérieux; l'expression de l'homme supérieurement saisie.

Un grand tableau est rangé dans l'année 1649 par M. Blanc, mais Smith le dit peint vers 1650; c'est le portrait équestre de Turenne, de grandeur naturelle; tableau unique dans l'œuvre du maître. Voici ce que M. Blanc et Smith nous apprennent sur cette toile remarquable, qui se trouve au château de Panshanger, chez lord Cowper.

Le personnage paraît avoir un peu moins de 40 ans. Il a les joues pleines, le nez gros, des moustaches, de longs cheveux chatains, le teint coloré, la mine sévère, l'œil assez dur. Il porte un chapeau élégamment orné d'une plume légère qui suit la ligne horizontale. Son costume se compose d'une fraise tombante, à grands plis et d'un juste-au-corps de buffle, qui laisse voir des manches de soie brodées d'or, et sur lequel passe une écharpe, formant sur la hanche gauche un bouffant. De sa botte éperonnée il presse le flanc d'un cheval gris de fer, à crins pendants, qui se cabre. Le fond, devenu très-sombre, paraît être une rue de ville hollandaise. On y distingue encore trois gentilshommes dans un carrosse, avec trois laquais derrière, dont on voit les têtes par-dessus l'impériale; au côté opposé, une dame à pied.

Toute cette description fait songer à un tableau de Velasquez. M. Blanc ayant comparé la tête du cavalier avec le portrait de Turenne par Nanteuil, lui a trouvé de la ressemblance. Turenne demeura un mois en Hollande en 1649, et il se peut que Rembrandt ait fait alors son portrait. Au soleil de midi, dit M. Blanc, la peinture doit être superbe; à l'heure où il la voyait alors (dans l'après-dînée) elle était imposante.

Vertumne et Pomone, dans la collection du Hradschin à Prague, est datée 1649 (d'après M. le docteur W. Bode). L'année suivante, le peintre acheva une autre grande toile, *Samuel instruit par sa mère*, et un petit panneau, *Anne la prophétesse*, écoutant la prière d'un enfant; dans le fond de ce tableau se trouve une présentation au temple. Précieuse peinture, qui se distingue, dit Smith, par la simplicité de la composition, l'onction des personnages et la richesse des couleurs, qui ressemblent à des rubis, des perles et des éméraudes. Je regrette de devoir me borner à citer ces œuvres, ainsi que le tableau représentant une femme de grandeur naturelle se levant de son lit, dont elle écarte les rideaux (à l'Ermitage) [1].

C'est vers cette époque que le paysage prit une place de plus en plus considérable dans l'œuvre de Rembrandt. Les grands paysages de Cassel, de Dresde et de M. Bürger paraissent se ranger entre 1643 et 1650. Dans les dessins nous rencontrons une *Vue sur le boulevard hors la porte Saint Antoine*; dans les eaux-fortes, la *Tour carrée en ruine*, *entourée de cabanes*. C'est un croquis pittoresque d'un très-bel effet, aux ombres veloutées. Il représente le village de Ransdorp dans la Hollande septentrionale, au moins il y ressemble beaucoup [2]. Il en existe deux études dessinées. D'autres jolies eaux-fortes sont le *Canal aux cygnes*, le *Paysage au bateau* et le *Paysage aux trois chaumières*. Ce dernier est largement traité. L'encre s'accrochant aux barbes des tailles, a produit ces belles ombres veloutées qui font l'effet de la gravure en manière noire.

Comme gravure et comme effet de couleur obtenu par la pointe, la *Coquille*, datée encore de 1650, est de toute beauté, surtout dans la rarissime épreuve au fond blanc.

Parmi les œuvres peintes de 1651 se distinguent le *Portrait*

---

[1] Dans la 1e édit. de cet ouvrage j'avais placé non sans avoir des doutes à cette époque *le Christ bénissant les enfants*, de la National gallery. Depuis que j'ai vu moi-même ce tableau, je ne doute plus qu'il soit attribué à tort à Rembrandt. C'est une très-belle peinture, mais où je ne reconnaîs pas la main du maître. Ce sera soit de Victor, soit de Eeckhout.

[2] On sait qu'il n'y a point de traces qu'une femme de Rembrandt fût originaire de ce lieu. Le village est nommé aussi Raasdorp ou Raarep.

d'un rabbin, belle tête au ton doré, à la National gallery, et le *Christ apparaissant à Marie*, au musée de Brunswick, sujet déjà peint en 1638. Ici Rembrandt a traité la scène avec une poésie mystique, qu'il a admirablement rendue au moyen de tous les mystères et de tous les charmes de son clair-obscur. Au milieu des grandes masses d'ombres, formées par les arbres du jardin, et où l'on n'entrevoit qu'une petite percée de lumière dans le fond, apparaissent les deux figures dans une lueur surnaturelle; cette lueur émane de Jésus et se reflète sur le buste de la femme extatique qui l'adore à genoux. Elle veut baiser les plis du suaire de son seigneur, mais il lui dit: Ne me touche pas. Je ne sache pas que jamais peintre ait exprimé cette scène d'une manière approchant davantage du simple récit des Evangiles. La femme surtout est admirablement peinte.

Les eaux-fortes de 1651 nous présentent deux fois le *Vieux Tobie aveugle* cherchant la porte en tâtonnant, expression et mouvement saisis sur le vif, et une jolie *Fuite en Egypte*, effet de nuit, dont Rembrandt a essayé plusieurs manières d'impression, obscurcissant la planche chaque fois davantage, mais à la fin la chargeant trop de noir.

Puis un superbe portrait, celui de Clement de Jonghe, artiste et éditeur d'estampes, dont le nom est associé aux plus belles productions du burin hollandais, et qui tenait son commerce de planches et de cartes dans la Calverstraat [1]. Ce beau portrait, si plein de vie, si largement compris, a beaucoup occupé Rembrandt, qui en a tiré plusieurs états différents.

La campagne de Uijtenbogaerd, grand paysage daté 1651, nous atteste que les relations amicales subsistaient encore entre le peintre et le receveur. Ce joli paysage panoramique représente un grand espace avec une ville et la mer à l'horizon; au milieu un village dans une touffe de bois, la maison de campagne, et des terrains où sont occupés des moissonneurs. Cette plaine, c'est la bruyère dans le Gooiland, contrée de la

---

[1] A l'enseigne: *In de gekroonde const- en caartwinckel*. La collection du Rosey (1864) contenait une fine eau-forte de la main de Cl. de Jonghe: *Vénus et l'Amour dormant sous des arbres, épiés par un Satyre.*

Hollande qui longe le Zuiderzee, à deux lieues de Muiden et à quatre lieues environ d'Amsterdam; la ville dans le lointain, est Naarden. C'est là que le receveur avait sa campagne, qu'il avait défriché le terrain aride et planté des bois. Huijgens nous apprend ces particularités dans une petite pièce de poésie qu'il fit en l'honneur des efforts tentés par Uijtenbogaerd pour convertir un sol inculte en bois et en champs fertiles [1]. On peut supposer que Rembrandt, qui dessina une quantité de vues aux environs de cette contrée, a fréquenté la campagne du receveur. Celui-ci se maria en juin 1642. « J'ai changé mon projet d'aller à l'armée, « écrit le poète Barlaeus à son ami Wicquefort à la Haye. « Trois jours après la Pentecôte je dois assister aux noces du receveur Uijtenbogaerd et je ne dois pas manquer une fête si solennelle. Il y aura des matrones distinguées d'air et de costume, dont je préfère l'aspect aux visages des soldats; il y aura des veuves pacifiques dont j'aime mieux le caquet spirituel que les éclats des trompettes; il s'y trouvera des jeunes filles, dont les rires joyeux me plairont mieux que le hennissement des chevaux » [2].

La muse latine de Barlaeus célébra ces noces par une élégie, qui nous apprend le nom de la fiancée, Lucretia van Hoorn. Ces vers curieux sont un jeu de mots continuel sur l'emploi du receveur [3]. Johannes Augustinus Uijtenbogaerd était,

---

[1] OP DE PLANTAGIE VAN DEN HEER UIJTENBOGAERD BIJ NAERDEN.

Dees' hooge, dorr' en droog' aerd
Was qualick een goed oogh waerd,
En ghij vernuftigh man,
Treckt en geniet er van,
Wat ick en mijn gelijck van vett' aerd niet en kan.
Gaet aen, Heer Uijtenbogaerd,
Die vreughd en voordeel zoo gaert,
Gaert meer vruchts uyt het Bosch als yemand nyt den Bogaerd.

Huijgens, *Sneldicht*, 23e boek, no. 81.

[2] Cette lettre, écrite en latin, suivant l'habitude de van Baerle, a été publiée par M. le prof. van Vloten, *Hoofts brieven*, IV. p. 356 et ss.

[3] IN NUPTIAS AMPL. VIRI JOHAN. WTENBOGARDI QUESTORIS ET LUCRETIAE VAN HOORN.

. . . .
Nuno aliud tibi, quod numeres, cum matre Cupido

comme on voit, sympathique aux littérateurs et aux artistes. Lievens aussi fit un superbe portrait de lui à la pierre noire, signé I L 1650 [1], et c'est à lui que J. de Bisschop dédia le 2e volume de ses gravures d'après les antiques. Il nous importe donc de connaître un peu mieux cette personnalité liée au nom de Rembrandt.

Imperat et thalami debita ponit Amor.
Basia jam numera, et sponsae cum basia centum
Fixeris, — — —
Posteritas usura tua est. Cum conjuge sors es.
His quae nascentur pignora, foenus habe.
. . . . .
Sic quaestura duplex tibi contigit. Una laboris
Una Cupidinei dulce furoris opus.

Elegiar. lib. III.

[1] Coll. de Vos *f* 200. Coll. Verstolk van Zoelen *f* 320. Actuellement au musée Fodor.

XXX.

LA PIÈCE DE CENT FLORINS.

La *Pièce de cent florins* est aussi généralement citée que la *Leçon d'anatomie* et la *Sortie de la compagnie de Cock.* Cette superbe estampe mérite en tout point sa renommée universelle. Elle occupe dans l'œuvre gravé du maître une place pareille à celle de la *Sortie* dans les œuvres peintes. Comme ce tableau elle se classe au milieu de la carrière de Rembrandt. Avant, sa pointe cherche toutes sortes d'effets, jusqu'à ce qu'elle arrive à ce brillant résultat. Après, elle a des allures souvent plus fières, plus osées, qui visent à d'autres effets encore; mais elle est plus âpre et la grandeur l'attire plus que le charme et la grâce.

Rembrandt n'a mis à cette estampe ni date ni signature, mais tout porte à croire qu'elle est de 1648 à 1650. Il a commencé son œuvre gravé par des croquis, des études, des portraits, des compositions faites à l'eau-forte pure, ou presque pure, d'une pointe ordinairement fine: comme dans le *gueux et la gueuse* de 1630. Il se joue avec les contours, et les traits fins, pittoresques, spirituels voltigent lestement sur le vernis. Quelquefois il se sert d'une pointe plus grosse, et d'un trait plus nourri il trace les lourdes guenilles des gueux. Peu à peu l'effet augmente, les ombres sont plus vastes, et c'est alors que le peintre graveur invente graduellement tous ces procédés qu'on a dits secrets, mais qui ne sont qu'artistiques. Puis il y associe le travail à la pointe sèche, ce travail si original dont la combinaison a été inventée par Rembrandt ou du moins portée par lui à la perfection qu'on admire. Il use de ces artifices obtenus au moyen des bords raboteux laissés aux tailles (*barbes*), de sa manière d'imprimer et de couvrir certaines parties de la planche

19

avec l'encre, de son art de reprendre les planches commencées et essayées. La variété des effets s'accroît avec celle des procédés; les uns et les autres se créent mutuellement. Peu à peu il essaie aussi de grandes planches. Dans l'*Ecce homo* de 1636 et la *Descente de croix* de 1633 il est visible que le graveur ne dispose pas encore, pour couvrir de grands espaces, des procédés postérieurs. Dans *l'Annonciation aux bergers* de 1634 le travail à la pointe sèche supplée déjà admirablement aux tons du lavis. Le *Six* de 1647, le *Rembrandt à sa fenêtre* de 1648, le *Docteur Faustus*, qu'il faut ranger en vertu de ces considérations entre 1647 et 50, inaugurent une nouvelle manière. La pointe sèche s'associe aux parties mordues à l'eau-forte; couvrant en mille directions le cuivre nu de ses tailles croisées et denses, elle forme ce ton particulier à ces œuvres, ces ombres ou assourdies ou d'un noir velouté qui font un si admirable effet. Le peintre alors avait trouvé l'art de faire sur les grandes masses ombrées au moyen de teintes nourries et comme lavées. La taille disparaît sous la teinte générale; elle n'a pas de valeur propre, pour ainsi dire, mais elle ne fait que servir à l'ensemble. L'impression générale éclipse les moyens.

Il est évident, si l'on tient compte de cette marche, que c'est ici que se marque naturellement la place de la *Pièce de cent florins*. Celle-ci constitue l'expression la plus complète et la plus splendide de la gravure du *Six*, du *Rembrandt à la fenêtre*, du *Rembrandt dessinant le modèle de femme*, du *Faustus*.

Après ce temps, en 1652 (*Le David*), surtout en 1655 (*Les trois croix*), la gravure prend d'autres allures, plus âpres, plus hardies. Elle va chercher des régions nouvelles.

La *Pièce de cent florins*, qui a pour sujet Jésus guérissant les malades, se range donc vers l'année 1650.

« De grandes troupes s'assemblaient pour entendre Jésus et pour être guéries par lui de leurs maladies. » Voilà le thème de cette planche sublime. Sous un rocher près de quelque vieil édifice, Jésus appuyé sur une espèce de piédestal ou de pilastre, parle au peuple assemblé autour de lui, faisant un geste de la main droite. Sur les ombres du fond se détache sa figure calme et sereine. A sa droite en lumière, sont les phari-

siens, les prêtres, les incrédules, curieux et observateurs; à sa gauche, sortant de l'ombre, les malades, les possédés, les misérables de toute espèce. Superbe antithèse, comme vérité morale et comme effet artistique, qui chez Rembrandt, notons-le bien, ne tombe point dans un plat symbolisme, mais qui est l'effet naturel, à moitié inconscient peut-être, d'un sentiment aussi délicat de l'art que de la vie. Quelques malades, ceux qui aimaient à toucher les habits de Jésus, se sont avancés tout près de lui; une femme lui présente son enfant, sur lequel un vieillard pose la main; une femme malade (Rembrandt en a fait un croquis, publié par M. Blanc), couchée par terre sur la paille, est assistée par deux autres, dont l'une implore Jésus, les mains jointes.

Sur la droite, où, par une porte cintrée, le jour entre et inonde la scène, arrivent d'autres groupes de malades, l'un couché en travers sur une brouette, l'autre les yeux bandés, un troisième soutenu par une femme. D'autres encore sont venus de loin, car on voit le chameau et l'âne qui les ont portés.

Le côté opposé, lumineux, est composé de plusieurs figures, la plupart dessinées au trait; un pharisien obèse, dans sa robe à brandebourgs bordée d'hermine, tient les mains derrière le dos; il fait des réflexions fort pratiques; un peu plus haut, des Juifs discutent, un d'eux sourit finement; près de Jésus deux types fort remarquables, dont l'un ressemble à Socrate et dont l'autre, placé derrière, offre le type d'Érasme.

Dans ce pêle-mêle, une femme que tire par la robe un enfant aux pieds duquel est un chien; détail réel, tel que l'enfant qui joue du doigt dans le sable, dans la *Petite Tombe*, les enfants jouants dans la *Prédication de Saint Jean-Baptiste*, etc., détails par lesquels Rembrandt se plaisait à rendre ses compositions si vivantes, si vraies, si humaines. Tout cela est senti, composé, dessiné, exécuté avec un rare génie. La gravure, commencée à l'eau-forte, a été achevée à la pointe sèche. Les fines demi-teintes de la robe de Jésus, d'un ton argentin, et les ombres nourries sont obtenues par ce dernier procédé. La lumière et les ombres d'un velouté superbe sont disposées par grandes masses; et les détails révèlent un monde d'expressions et de caractères.

A cause de la grande finesse des tons et des traits, les belles épreuves de cette estampe devaient être rares. Zomer, artiste et collectionneur, s'estimait heureux, déjà vers 1660 à 65, d'en posséder un bel exemplaire du deuxième état, et il le distingua en écrivant au revers: «Vereering van mijn speciale vriend Rembrandt tegens de pest van m. anthony» [1]. Il donna en échange de cette estampe la *Peste* de Marc Antoine d'après Raphaël. Lorsque Gersaint visita la Hollande dans la première moitié du 18e siècle, il y apprit par la tradition l'origine du nom de la *Pièce de cent florins:* un marchand de Rome aurait cédé à Rembrandt quelques pièces de Marc Antoine dont il avait demandé 100 florins [2]. C'est probablement de Zomer qu'il s'agissait, et du prix que celui-ci mettait à l'estampe du célèbre graveur italien.

---

[1] «Hommage de mon ami intime Rembrandt en échange de la *Peste* de M. Antoine.»

[2] M. Blanc rapporte à ce sujet que la pièce de Rembrandt reçut ce nom parce qu'elle se vendait à ce prix du vivant même de Rembrandt. Ce n'est pas là ce que dit Gersaint; et je doute fort qu'on ait donné alors un tel prix pour une gravure récente.

Nulle estampe n'a atteint par la suite des prix aussi extraordinaires. En 1754 une épreuve valut 151 florins, en 1809 41 livres, en 1835 plus de 4000 francs, en 1840 5775 francs. Depuis on s'est disputé aux enchères, à Londres, le 21 février 1867, une des rares épreuves, de la collection de sir Ch. Rugge Price. L'épreuve était de toute beauté, du premier état avant les tailles diagonales sur le cou de l'âne, sur papier du Japon, à grandes marges, d'une conservation parfaite! De Zomer, qui la possédla aussi, elle passa au signor Zanetti; la collection de ce dernier fut achetée par Denon. A la vente Denon en 1826, l'œuvre de Rembrandt fut acquise par Woodburn, qui la revendit à Wilson. L'estampe devint ensuite la propriété du baron Verstolk; en 1847 à sa vente elle échut pour 3000 fr. à Smith, duquel sir Ch. Price l'acheta.

C'est M. Palmer, déjà possesseur d'une épreuve du 2me état sur papier de la Chine et d'une autre sur papier blanc, qui l'a acquise aux prix énorme de 29,500 fr. (£ 1180). A la mort de M. Palmer, cette pièce a été revendue 27.500 frs. (£ 1.100) et adjugée à M. Dutuit de Rouen.

De ce 1r état on ne connaît que huit épreuves: celle de M. Dutuit, les deux du Brit. Mus; celle de M. Holford; celles du duc de Buccleuch; de la bibl. de Paris; du cabinet de Vienne, qui porte au dos une inscription à la sanguine en vieille écriture: «de 6 print op de plaat» (la 6e épreuve de la planche) et plus bas à la mine de plomb: «48 gulden»; — enfin celle du cabinet d'estampes à Amsterdam.

XXXI.

ÉLÈVES DE 1650—54.

MAES, RENESSE, DULLAERT, WILLEMANS, MAYR, WULFHAGEN, G. ULENBURGH.

Entre 1650 et 54 l'atelier de van Rijn fut fréquenté d'abord par Nicolaes Maes, né en 1632, à Dordrecht. Rembrandt a eu peu d'élèves qui aient fait plus honneur à son école. Quoique fortement empreint du génie du maître, Maes conserve son individualité. Ainsi que Carel Fabritius, il a compris comment il était possible de continuer le grand art de Rembrandt sans le copier. Quelque plaisir que Rembrandt ait pu sentir en voyant ses idées suivies de si près par Eeckhout et Hoogstraten, je me figure qu'il aura jugé que Maes et Fabritius avaient une conception plus profonde et plus juste de ce qui constituait le côté plus intime et plus essentiel de son œuvre. Maes a travaillé dans des conditions favorables à un tel développement. Jusqu'en 1640, et même quelquefois plus tard, Rembrandt avait dans certaines de ses œuvres quelque chose de romantique, d'un pittoresque conventionnel, consistant dans certains accoutrements bizarres et dans la recherche du curieux. Plusieurs élèves ont fidèlement gardé cet attirail. Fabritius et Maes ne s'y tinrent pas, mais s'inspirèrent librement de l'élément vital et fondamental des œuvres du maître. Ils observèrent les ressources infinies de sa palette et de sa brosse, ses combinaisons savantes de couleurs et de tons, son coup d'œil profond dans la vie même des objets. De plus en plus le peintre avait laissé de côté certaines recherches, pour s'élever surtout à des vues plus générales, à une exécution plus profonde. C'est dans ce temps que

Maes reçut l'impression forte et première dans l'atelier de son maître. La *Jeune fille dans l'embrasure d'une fenêtre*, au musée d'Amsterdam, paraît de cette époque. Maes peignit presque exclusivement le genre et le portrait. En fait de genre, ce sont des scènes prises dans le salon, dans le boudoir ou le vestibule, parfois même à la cave et à la cuisine. Il excelle non seulement par un coup d'œil sûr et plein d'esprit, mais aussi par son coloris chaud, l'harmonie de ses couleurs, qui sont souvent dans la gamme rouge, par sa lumière éblouissante et en même temps moelleuse. La *Femme qui achète du lait* (collection van Loon), la *Fileuse* de van der Hoop, la *Vieille qui prie*, à Felix Meritis, la *Diane* du musée de la Haye sont ses chefs-d'œuvre. Dans ses portraits il n'est pas égal; il a lâché un peu sa manière à un âge plus avancé; mais quand il veut faire bien, il est presque aussi fort que Rembrandt. Son portrait de Jacob de Wit est digne du maître.

Par les qualités qu'il déploya dans la peinture de genre, il touche à deux autres grands peintres, qui, s'ils n'ont pas étudié dans l'atelier de Rembrandt, appartiennent aux esprits de même trempe. Je veux parler de Pieter de Hooch et de Jan van der Meer. Ils s'occupent des mêmes sujets de genre. De Hooch affectionne la gamme rouge et même les tons franchement rouges, que nous remarquons chez Maes et chez Rembrandt à cette époque. Je crois que de Hooch est l'aîné de Maes. Dans certaines œuvres ils sont si près l'un de l'autre qu'on pourrait supposer que peut-être Maes a collaboré avec de Hooch [1].

[1] Cette pensée m'est venue en étudiant le superbe de Hooch de la coll. van Brienen, aujourd'hui chez lord Hertford. Dans un vestibule de maison bourgeoise, ouvrant une perspective sur une cour et, à travers un corridor, sur un quai de ville, tout rempli de cette lumière décroissante qui rayonne dans ses œuvres, se trouve une femme à robe rouge et un jeune garçon qui lui présente quelque chose à vendre. Ces figures éclairées à contre-jour sont dessinées et peintes à merveille et d'une touche où l'on croirait reconnaître Maes. Dans les figures de de Hooch on constate une différence notable et pour moi inexpliquable. Souvent elles sont faibles, même défectueuses par le dessin et quelquefois d'un ton blafard et bleuâtre dans la chair (par exemple dans quelques tableaux aux musées van der Hoop et Boymans). Dans le tableau de la collection van Brienen au contraire, dans quelques autres du musée van der Hoop et au Trippenhuis, les figures sont d'un dessin remarquable et peints avec le moelleux du pinceau de Maes en son meilleur temps. Ce dernier aurait-il peint quelquefois les figures dans les tableaux de de Hooch?

Jan van der Meer [1] a été élève de Carel Fabritius peu avant 1654. Je ne pense pas qu'il ait eu l'enseignement de Rembrandt, mais il a été certainement grand admirateur de ce maître. Quelle originalité puissante encore dans cet artiste! Mais je dépasserais mes limites si j'insistais sur ses œuvres.

Nous avons un autre élève direct qui a droit ici à une mention. C. Renesse [2] est un artiste à peu près inconnu. Les dates de ses œuvres se trouvent entre 1649 et 69. Je connais de lui deux dessins très-remarquables. L'un, au musée Teyler, à la plume et au lavis de brun et de rouge, d'un bel effet. C'est *St. Jérôme dans une grotte.* Le saint est assis presque nu près d'une table couverte de livres, d'un crucifix, d'une têtè de mort et d'un rouleau ouvert, sur lequel repose sa main gauche. Il laisse pendre la droite qui tient une plume, et médite sur ce qu'il va écrire. A côté de lui un lion debout, à la manière de ceux de Rembrandt. La lumière frappe le mur et le saint assis auprès. La facture et le sentiment sont d'un élève de Rembrandt. Cette pièce est signée:

C. Renesse
fecit 1652.

Mais voici un autre morceau bien plus curieux et qui nous apporte une révélation inattendue. C'est un dessin, également à la plume et fortement lavé de brun et de rouge, qui représente *Daniel agenouillé dans la fosse au milieu de sept lions*, dessinés dans le genre de Rembrandt; la lumière frappe le visage de Daniel. Cette pièce porte aussi la signature:

C. Renesse inventor
et fecit 1652.

Mais en tournant cette feuille, lorsque je la vis lors de la

---

[1] Ce grand peintre, bien que toujours fort admiré en Hollande, est mieux et plus généralement connu maintenant par les belles études de M. Bürger, qui a été le premier à mettre en lumière l'œuvre de cet artiste original. Voyez surtout son article sur ce maître dans la *Gazette des beaux arts*, 1866 oct.

[2] Les auteurs lui donnent pour prénoms C., C. A., A. C., J. — Brulliot le nomme Daniel. Le J est évidemment une méprise pour le grand C. Le A peut provenir de *van*. Les signatures que je connais sont bien C. Renesse.

vente de la collection de M. Leembrugge en 1866, j'y trouvai l'inscription suivante:

C. Renesse

De eerste tijckening getoont bij Rem Bramt (*sic*) in jaer 1649 den 1 October het waert voor de tweede mael dat ick bij Rembrandt (*sic*) geweest bin.

C'est-à-dire:

Le premier dessin montré à Rem Bramt (*sic*) l'année 1649 le 1er octobre; c'était la seconde fois que j'allai chez Rembrant.

Cette inscription de la main de Renesse démontre qu'il a été chez Rembrandt en 1649, soit comme élève, soit pour lui montrer ses dessins. Il a fait aussi des eaux-fortes dans le goût du maître.

Je possède un dessin de A. Schouman, daté 1782 et représentant le portrait d'un jeune peintre traçant une esquisse sur une grande feuille. Sous cette pièce curieuse, Schouman a écrit: «Dit geteekent uijt een groot familje stuk van 7 feguren. Con..... A. S..... Renessen 1651 denke dit pourtret van de schilder is. Was in de manier van Rembrandt.» Ce qui signifie qu'il a copié ce portrait d'après un grand tableau de famille avec sept figures peint par Renesse en 1651 dans la manière de Rembrandt, et qu'il pense que c'est l'image du peintre. J'ai eu le plaisir de retrouver ce tableau. C'est la ***Famille faisant de la musique***, dans la coll. Czernin à Vienne, où il est attribué à Rembrandt. En effet la peinture ressemble à celle du maître, sans en avoir la vigueur. Mais elle nous montre Renesse comme un très-bon peintre de portraits.

Heiman Dullaert, né en 1636 à Rotterdam [1], aurait été chez Rembrandt avec S. van Hoogstraten, selon la préface ajoutée à ses poésies. Cependant il doit y avoir erreur, car lorsque ce dernier y allait en 1640, Dullaert n'avait que quatre ans. Dullaert était lié d'amitié avec le frère de Samuel, François van Hoogstraten, libraire et éditeur à Rotterdam, et de la sorte il aura connu Samuel, mais non dans l'atelier de Rembrandt. Il

[1] Le 6 fevrier et mort le 6 mai 1684, d'après l'inscription sous son portrait par Houbraken.

était d'une santé faible, mais d'un esprit vif, bon musicien, doué d'une belle voix, et il a laissé plusieurs poésies, où une expression mâle se joint à beaucoup d'esprit. Comme Decker, il était de l'école de Vondel.

Lorsque Samuel van Hoogstraten partit pour Londres, Dullaert lui consacra quelques jolis vers. La *Théorie de l'art* de la Serre fut traduite par lui. Mais, chose curieuse, nous ne rencontrons chez ce poète, élève de Rembrandt, aucune mention de ce peintre! Peut-être ses sonnets sur la *Résurrection de Lazare* et sur la *Femme adultère* concernent-ils les tableaux de Rembrandt, mais il ne le dit pas. Nous lisons dans la préface de ses œuvres [1], qu'il sut copier son maître à tel point, qu'un tableau de lui d'après Rembrandt fut vendu comme étant de celui-ci. Il cultiva le portrait, les figures de genre, les intérieurs [2]. Il fixa sa demeure à Rotterdam et, selon Campo Weyerman, il conserva par écrit ses relations amicales avec van Rijn et Ph. Koninck, qui fit son portrait.

Vers cette époque un artiste allemand, Michiel Willemans, né en 1630, vint demeurer en Hollande. On le voyait ordinairement dans la société de Rembrandt et de Backer, dont il suivit les principes dans ses portraits et sujets historiques. La renommée de van Rijn attira plusieurs autres artistes allemands. Nous avons déjà recontré chez lui Paudiss. Johann Ulrich Mayr, d'Augsburg, également vint prendre ses leçons; comme il naquit en 1630, on peut admettre que ce fut encore vers 1650. Sandrart le nomme un jeune homme plein d'enthousiasme et qui, dans la peinture d'histoire et surtout dans le portrait, s'est distingué par la vérité et l'harmonie de son coloris.

Franz Wulfhagen, de Brême, est cité comme un bon disciple

---

[1] Éditées à Rotterdam 1719 chez D. van Hoogstraten.

[2] Dessin vigoureux de Stolker d'après Dullaert, intérieur avec figures et beaucoup d'accessoires.

Id. vieille lisant, portrait de Sophia Mélisdijk, mère de Dullaert; très-fin et vigoureux. Vente de Jongh 1810.

Un tableau représentant une cuisine, avec une servante qui nettoie un chaudron et une batterie de cuisine; selon Weijerman, ce tableau peint dans la manière de Rembrandt se trouvait à Rotterdam.

Massacre des innocents, collection Liechtenstein à Vienne.

de van Rijn [1]. Bernard Kiehl aussi aurait fréquenté l'atelier de Rembrandt pendant huit ans; M. Kolloff ajoute qu'il se rendit ensuite à Rome et qu'il y raconta à Baldinucci les détails sur la vie du peintre que rapporte cet auteur.

Parmi les élèves de Rembrandt, on nomme encore Gerard Ulenburgh fils de Hendrik. Il a peint le paysage, et Houbraken raconte qu'il a décoré une grande salle dans une maison à Amsterdam. Une toile de sa main, représentant Adonis blessé par le sanglier, fut chantée par un poète du temps, qui fit encore des vers à ses noces en 1666 [2].

Gérard s'occupa aussi du commerce d'objets d'art. Sa salle «spacieuse,» célébrée par Vondel et par Antonides van der Goes, contenait une collection remarquable d'œuvres italiennes; c'est chez lui que les amateurs se procuraient les tableaux italiens, dont le goût se répandait de plus en plus. L'authenticité de ces peintures fut contestée, mais les deux poètes que je viens de nommer le défendirent à cet égard. En 1675 cependant, son commerce aboutit à une déconfiture, et ses meubles furent vendus par la Chambre des insolvables. Dans le curieux inventaire de ses tableaux on trouve des hollandais, des flamands, des italiens. De Rembrandt, il y a une *Juive*, une ***Petite Danaé*** et un portrait de femme commencé. On y retrouve aussi plusieurs tableaux, entre autres de Brouwer, Porcelles, Hercules Seghers, etc., qui paraissent provenir de la vente de Rembrandt, laquelle avait eu lieu en 1656.

On peut supposer que le commerce de Hendrik et Gerard aura fourni à Rembrandt une partie de ses collections [3].

---

[1] C'est C. Weijerman qui l'assure, et qui le dit excellent dans l'imitation de son maître Rembrandt; il fleurit en 1660. Weijerman nomme encore (dans ses *Maandelijksche berigten uit de andere waerelt*, p. 335) «le grand amateur d'art Kornelis Brouwer, qui fut aussi un disciple de Rembrandt.»

[2] P. Verhoek, *Poëzij*. Ulenburgh épousa Elisabeth Juste.

[3] Pour son affaire avec la cour de Berlin, au sujet de tableaux italiens, les bruits qui coururent sur sa manière d'agir, etc., on peut consulter Houbraken II, p. 294, Vondel, *Poëzij* II, p. 372 (édit. in 4°), J. A. van der Goes, *Poésies*.

L'inventaire a été publié par M. Scheltema, dans l'édition française de son *Rembrandt*, édition de 1866.

XXXII.

REMBRANDT PAYSAGISTE.

FARNERIUS, LEUPENIUS, ESSELENS, VAN DE CAPELLE ETC.

Le paysage constitue une partie si considérable de l'œuvre de Rembrandt, qu'il exige une attention spéciale de notre part. Nous embrasserons ici dans son ensemble cette partie de notre étude, parce que ses paysages peints ne portent pas de dates, ce qui nous empêche de suivre la méthode chronologique.

Van Goijen, Wijnants, Waterloo, Cuijp, Saftleven, Salomon Ruijsdael, qui venait d'achever en 1642 la superbe toile qui est au musée de Berlin, Roghman, Ph. Koninck tenaient le premier rang pour le paysage hollandais. D'autres étaient survenus, qui, formés en Italie, s'en tenaient surtout au paysage étranger, aux sites montueux, tels que Pijnacker, Breenberg, Both, Berchem, Asselijn, Dujardin.

Il importe de savoir lequel des deux genres a surtout charmé Rembrandt. Il avait dans ses salons et ses ateliers quelques paysages de Lievens, de Govert Jansz., de Porcelles. Dans ses cartons il avait des estampes de divers paysagistes, de Roeland Savery entre autres, dont il possédait un grand recueil avec des vues du Tyrol. Il avait aussi une petite grisaille de Simon de Vlieger, peintre spirituel de figurines, de marchés, de charlatans, mais aussi paysagiste et peintre de marines, dont le talent si naturel, si large et si fin à la fois, devait avoir toutes ses sympathies. La collection de Rembrandt ne contenait pas de tableau de Roghman, ni de Ph. Koninck. Pour ce dernier, cela m'étonne. Quant au premier il a peu peint, mais énormément

dessiné. De ces dessins Rembrandt en possédait assurément, et il doit avoir beaucoup goûté le talent large et viril de son ami. Nous savons aussi que les rares peintures de Roghman sont dans le même sentiment que les paysages de Rembrandt. Les deux paysages que possède la galerie de Cassel sont dans une gamme foncée de vert et de vert brunâtre, largement brossés dans la pâte, le feuillé massé et non détaillé. Roghman, Koninck et Rembrandt ont pratiqué une manière de peindre toute différente de celle des autres paysagistes hollandais. Roghman, l'aîné de Rembrandt, l'a certainement devancé dans ce genre et a eu de l'influence sur lui. Mais Koninck? Procède-t-il de Rembrandt ou de Roghman, ou est-il créateur lui-même? Voilà ce qui est difficile à préciser. Ils ont entre eux de fortes ressemblances dans la couleur, dans le ton, dans le sentiment de rendre ce qu'ils voient, dans la manière surtout de donner les grands aspects d'ensemble.

Le paysage de Koninck a encore un caractère spécial. Ce sont de grandes vues panoramiques. Ils sont connus, tous ces paysages à horizon étendu où Koninck fait pénétrer l'œil dans des lointains immenses à travers plusieurs plans. Rembrandt aussi aima ces vues étendues. Le lointain du *Paysage aux trois arbres* est tout à fait dans ce caractère, qu'on retrouve aussi dans plusieurs de ses eaux-fortes et peintures.

Koninck était chez Rembrandt vers 1635 ou 40, à une époque où le maître avait peint déjà quelques paysages comme fonds. Rembrandt a toujours compris le paysage dans son enseignement, et Koninck peut l'avoir appris chez lui, bien qu'il y ait peint surtout la figure. Le souffle du maître n'a pas été sans influence sur cette grande manière de peindre non pas des sites, des vues, ou des parties de la nature, mais la nature prise en bloc, l'espace. Mais son œuvre est très-personnelle dans sa forme et dans sa disposition, et il serait injuste de ne regarder Koninck que comme un imitateur; son paysage est bien à lui.

Maintenant nous touchons à un homme presque inconnu, dont les œuvres sont d'un intérêt piquant. Dès qu'on entrait dans le vestibule de la maison de Rembrandt, on trouvait un paysage de Hercules Seghers; on en trouvait encore dans chaque

appartement, huit au total de ce même peintre. Il faut que cet artiste ait exercé un attrait spécial sur Rembrandt; et puisque celui-ci a fait tant de cas de Seghers, il nous intéresse ici. Les biographies ne nous apprennent presque rien, mais Hoogstraten nous fournit des données dont on n'a pas assez apprécié l'importance. Il dit: «Seghers, méconnu quoique grand artiste, fleurit, ou pour mieux dire, languit et mourut dans ma première jeunesse.» Hoogstraten est né en 1627, Seghers doit donc être mort avant 1650. «Il avait bien et beaucoup observé, poursuit-il, son dessin était sûr, il était plein d'inventions et comme enceint de provinces entières, qu'il mit au jour dans ses tableaux et ses estampes, avec des perspectives étendues à l'infini. C'était un homme d'un zêle inépuisable, mais on ne daigna pas regarder ses ouvrages. Ses estampes servirent aux épiciers; un marchand d'estampes voulut à peine payer le prix du cuivre d'une de ses planches, et le pauvre artiste, après en avoir tiré quelques épreuves, la coupa disant: un jour on payera une seule épreuve quatre fois plus que ce que j'ai demandé pour la planche même. Ce qui arriva en effet, puisqu'on les a payées depuis 16 ducats. En attendant, l'infortuné avait vendu, pour l'impression de ses planches selon sa nouvelle méthode, jusqu'à ses draps et ses chemises, et l'indigence le poussa au désespoir.»

C'était assez pour mourir; cependant Hoogstraten ajoute qu'il chercha à noyer son désespoir dans le vin et qu'un jour étant ivre il mourut en tombant d'un escalier.

Seul, un grand homme comprit ce talent aux prises avec l'insuccès, et un coup d'œil sur ses œuvres nous expliquera cette sympathie. On ne connaît qu'un seul tableau signé du nom de Hercules Seghers; c'est le joli panorama, une vue sur la ville de Rhenen, découvert par M. B. Suermondt, qui l'a possédé dans sa galerie: peinture d'une pâte un peu opaque et un peu dure de couleur, mais pourtant d'un bel effet et d'un coloris vigoureux. Dans la collection Albertina à Vienne j'ai remarqué un dessin de lui, signé Hercules Seghers; c'est un paysage avec des rochers, légèrement lavé de teintes verdâtres et à l'encre de Chine, dans le genre de ses estampes. Seghers

cherchait à rendre l'étendue, à creuser des lointains infinis, à figurer le pittoresque des terrains mouvementés. Ses estampes sont extrêmement remarquables. La plupart sont imprimées sur du papier teinté en bleu, en gris, en brun, d'autres sur linge, avec des couleurs à l'huile à deux ou trois teintes. Il a donc devancé tous les imprimeurs connus en ce genre. On y remarque deux espèces de paysage. Dans les uns il prend pour thème le terrain plat à horizon étendu. En voici un exemple dans une petite estampe en largeur: un terrain uni à horizon élevé. Il est gravé légèrement; les plans sont coloriés par bandes; la couleur, jaune en haut, passe du vert fade au vert brun, puis au brun, tandis que les maisonnettes au bord de l'eau à l'avant-plan sont légèrement teintes de rouge. C'est le panorama ainsi que Ph. Koninck l'avait compris. Comme si tout conspirait pour anéantir la mémoire de cet artiste, Waterloo a utilisé ce même cuivre pour en faire son *Village au bord du canal* (Bartsch 91), connu sous son nom et auquel il n'a ajouté que de légères variations au premier plan.

Dans d'autres pièces, imprimées en bleu sur papier brunâtre, c'est une nature sauvage, très-accidentée par des groupes de rochers, des sentiers escarpés et des pins, ressemblant à quelques paysages de Bril et de Breughel. On y remarque aussi des conformités fort remarquables avec les vues à l'eau-forte du Tyrol par Roghman. D'une de ces estampes, j'ai vu quatre épreuves diversement teintées et différentes d'effet. Il y a encore une ruine, imprimée sur toile en couleurs rougeâtres à l'huile, et un intérieur de boutique à effet rembranesque. Tout cela montre les préoccupations constantes de cet esprit. Le paysage de Seghers se range à côté du paysage panoramique peint par Koninck et Rembrandt, et du paysage poétique à effet, dont ce dernier a laissé de si beaux exemples. Voilà pourquoi Rembrandt a tant aimé les créations de cet esprit novateur, analogue au sien.

Une nouvelle surprise nous est réservée à propos d'une de ces estampes de Seghers. On connaît le grand et beau paysage, appelé dans l'œuvre gravé de Rembrandt la *Fuite en Égypte dans le goût d'Elsheimer*. Voilà que cette gravure n'est pas de Rem-

brandt, et se trouve être imprimée avec le cuivre même de Seghers! J'ai examiné au cabinet d'estampes d'Amsterdam une épreuve du cuivre original. Celle-ci est imprimée en vert bleuâtre. Seghers s'est inspiré, en gravant cette planche, du paysage familier à Elsheimer, et a mis sur le versant de la montagne les deux figures de l'ange avec Tobie portant le poisson, exactement copiées par lui d'après celles qu'on trouve sur une estampe de Goudt d'après Elsheimer. Rembrandt a pris le cuivre et n'y a fait que de légères retouches, dans quelques branches, dans les plantes du premier plan, augmentant l'effet dans le paysage et accentuant les différences de tons et de couleur. Il a encore effacé les deux figures et y a substitué Joseph et Marie montée sur l'âne. Cependant les traces de l'état primitif n'ont pas absolument disparu. Dans les arbres on voit distinctement les restes de l'une des ailes et du talon de l'ange, tandis qu'une branche ajoutée sert à masquer d'autres traits mal effacés. Cette découverte nous fait connaître un palimpseste bien singulier [1].

Voilà les paysagistes qui ont attiré l'attention de Rembrandt. Voyons-le maintenant à l'œuvre lui-même

L'étude du paysage fut constante dans l'enseignement et la pratique du maître. Presque tous ses disciples ont peint ou dessiné le paysage: Lievens, Sal. Koninck, Bol, Flinck, Eeckhout, Hoogstraten, Ph. Koninck. Victors peignit même un site panoramique. Quant au maître, son inventaire contenait une quantité de «livres avec des paysages d'après nature,» dont les feuillets depuis dispersés dans diverses collections, prouvent son activité en cette matière. Parmi ces croquis il doit s'en rencontrer de sa première période. Car dès 1632 plusieurs œuvres avec fond de paysage témoignent de son talent en ce genre. Toutefois le paysage n'y entrait que comme accessoire. Bientôt il entreprit de le traiter pour lui-même. Comme il s'appuyait toujours sur la nature, il dessina tout ce qui s'offrit à ses yeux, son entourage direct, son vestibule, des vues dans la ville, une tour

[1] J'en suis redevable à MM. Klinkhamer et Engelberts, les obligeants directeurs du musée d'Amsterdam, avec qui j'ai comparé les deux estampes.

d'église qu'il voyait de sa fenêtre. Quand il sortait, son calepin dans la poche, il esquissait les remparts, les boulevards avec leurs portes et leurs moulins; puis, allant plus loin, des vues d'Amsterdam, ou des villages avoisinants, Diemen, Omval, Slooten; des hameaux, des fermes avec leurs granges et leurs bouquets de bois, des digues où passe un carosse ou un troupeau de moutons, des canaux avec des barques. Parfois dans les dunes, il montait sur une hauteur et dessinait l'horizon que son œil embrassait. Encore aujourd'hui, on reconnaît aux environs d'Amsterdam le paysage avec le même caractère et les mêmes vues que nous offrent plusieurs pièces de Rembrandt.

En comparant les paysages de Rembrandt aux estampes contemporaines, j'ai reconnu plusieurs sites retracés par lui. Dans le dessin d'une église en ruine par exemple (gravé en facsimile par Laurentz), on reconnaît l'église du village de Slooten près d'Amsterdam [1]. Dans l'eau-forte, *Paysage à la tour*, je crois retrouver le village de Loenen, avec sa tour près des pignons du château de Kronenburg.

Rembrandt a poussé ses promenades artistiques plus loin que le voisinage immédiat. C'ést surtout la contrée dite *Het Gooiland*, qui lui a fourni une quantité de sujets. Cette contrée s'étend d'Amsterdam jusqu'aux limites de la province d'Utrecht et longe le Zuiderzee. C'était un lieu chéri des riches Amsterdamois. Ils y avaient des campagnes, à deux ou trois lieues de leur ville et y chassaient, comme Uytenbogaerd, Hooft, Tromp, les Hinloopen, et en 1672 Jan Six. On y rencontrait une grande variété de nature, des bois, des prairies, de petits lacs, des canaux, des champs cultivés, des campagnes; on y défrichait, on y endiguait des terrains, ou comme Uytenbogaerd on convertissait les parties arides en belles plantations. Enfin il y avait la bruyère et les sables des dunes avec vue sur la mer. C'est dans cette contrée que se trouvent les villes de Muiden, Naarden, Weesp, les villages de Diemen, Muiderberg, 's Graveland, Loenen

---

[1] On peut comparer l'estampe dans Rademaker, *Kabinet van Nederlandsche Oudheden* I, p. 11; la gravure y est datée 1640. On pourra de cette manière donner un nom à plusieurs paysages de Rembrandt.

avec le château de Kronenburg, Laren, etc. Hooft, bailli (*drossaart*) du Gooiland, y habitait le vieux manoir de Muiden, connu par les assemblées littéraires qui y réunissaient les savants et les beaux esprits. A Muiderberg, tout près de là, le fils de Cornelis Sylvius était pasteur, de 1639 à 1653. Voilà que nous trouvons dans la collection Muilman deux dessins par Rembrandt de l'église de Muiderberg. La collection Goll avait une vue dessinée du village de Diemen, celle de Burlet une vue d'Amersfoort, celle de Ploos une vue dans les dunes près de Naarden.

Les amis que Rembrandt avait dans cette contrée, les dessins et eaux-fortes qui en retraçent les vues démontrent que le peintre la fréquentait souvent, peut-être en compagnie de ses intimes Roghman et Eeckhout [1].

Rembrandt étendit plus loin ses excursions. Dans les anciennes collections on trouve une vue de Dordrecht. Au musée de Dresde j'ai vu un joli croquis à la plume et à l'encre brune, une vue du marché de Rotterdam, avec la grande tour au fond et la statue d'Erasme à droite. Dans la collection de Jongh [2] est mentionnée une vue du *Belvédère et Kalverbos* à Nimègue, dessin en couleurs. Ploos van Amstel avait une vue de Clèves. Plusieurs croquis et tableaux montrent des contrées montagneuses. Il est vrai que quelques-uns de ces paysages peints ne sont pas des sites, mais des tableaux composés. Cependant ils portent un cachet trop vrai pour qu'ils aient été faits d'imagination. Rembrandt a donc vu des pays montagneux, soit celui de Clèves, soit celui de Bentheim, que Ruijsdael aimait aussi à retracer.

De ces dessins il y en a de toute espèce, croquis à traits rapides et pris à la hâte, esquisses à la plume, quelquefois lavées à la suie ou à l'encre brune, ou avec de légères teintes en couleur [3]. Notes exactes quand il s'agissait de conserver des détails

---

[1] Eeckhout aussi dessina plusieurs vues aux environs de Harlem et d'Amsterdam. Celles de Roghman sont bien connues.

[2] Rotterdam 1810, vendu *f* 66, avec un autre dessin de Rembrandt, à Le Brun.

[3] Met roet of met rood krijt gemengde inkt of « sapjes aangewasschen », ainsi qu'on disait alors. Comme on n'avait pas de sépia, on mélangeait souvent l'encre de Chine avec

justes, aperçus rapides s'il fallait retenir ou créer des effets. Rarement ces dessins sont plus achevés, comme le ***Rempart de ville*** et le ***Paysage aux trois arbres*** que possède M. de Vos, et presque jamais ils ne sont datés; ce qui se comprend de reste, n'étant le plus souvent que des croquis ou esquisses.

C'est en 1632 que Rembrandt commence à traduire sur le cuivre quelques-unes de ces impressions. La ***Chaumière entourée de planches*** est de cette année; jolie et fine gravure reproduisant exactement la nature dans ses détails. Dans ce style il a gravé plusieurs pièces, le ***Paysage à la vache***, vue panoramique de 1634; le ***Chariot à foin*** de 1635; l'***Homme au lait***, la ***Maison au bord du canal***, la ***Grange à foin*** de 1636; la ***Vue d'Amsterdam*** de 1641. Ces planches sont d'un travail fin, souvent à l'eau-forte seule, sans grands effets ou contrastes. Les arbres sont faits au moyen de petits griffonnages traçant les contours des masses, et le feuillé est ombré par des teintes plates à l'aide de hachures.

Rembrandt a dessiné dans cette même manière une foule de petits paysages, des fermes, des granges, un bouquet d'arbres où est niché une maisonnette. De ce genre sont la ***Ferme dans un bouquet de bois*** et quelques autres de la collection Albertine; le *Grand arbre auprès de la maisonnette*, du musée de Berlin, la *Ferme entourée d'arbres*, superbe dessin de la collection J. de Vos, d'un beau ton nourri à l'encre brune; et une foule d'autres dont le travail fin et soigné indique la manière de cette période.

Dans cet espace entre 1632 et 1640, nous rencontrons aussi plusieurs fonds de paysages dans les peintures de Rembrandt: dans le *Moïse sauvé des eaux*, vers 1632, il a peint un joli lac entouré de grands arbres; dans la *Susanne* du musée de la Haye, de 1637, un beau fond au feuillage doré et largement empâté; le magnifique fond de paysage derrière les portraits d'une dame et d'un homme de 1636; dans la *Susanne* de Reynolds, de 1641, un fond pareil; dans le *Ruth et Boos* de 1641, une vue étendue. Dans les eaux-fortes aussi le paysage entrait souvent comme

---

de la sanguine broyée, ou on préparait d'autres encres brunes et jaunes. J'ai une quantité de dessins de J. de Bisschop, au dos desquels il a noté ses observations sur les différentes encres qu'il préparait.

ornement, par exemple dans le *Christ porté au tombeau* de 1632, dans l'*Annonciation aux bergers*, de 1634.

Enfin le beau petit paysage d'hiver, le *Canal gelé*, du musée de Cassel, porte la date 1636, et nous offre donc la première œuvre peinte par Rembrandt dans ce genre. Il est fait dans des tons gris et bruns, tonalité neutre qui rend à merveille l'effet d'un jour d'hiver.

Il existe un autre petit paysage que je range dans cette époque; c'est la vue panoramique de la ville d'Amersfoort. De la galerie Suermondt il est entré au musée de Berlin, et dans ce trajet il paraît avoir perdu tous ses charmes. Les directeurs de ce musée l'ont débaptisé et ont cru y reconnaître une œuvre de Seghers. On y voit le même site du tableau de Seghers, du côté opposé. Mais l'œuvre est bien de Rembrandt. C'est une vue très-étendue prise d'une hauteur; un grand ciel gris uni, s'éclaircissant et se fondant vers l'horizon dans des nuances jaunâtres, y répand un jour couvert et sans effet de soleil; le gris du ciel et des lointains, les bruns assourdis des buissons et des ombres et le rouge imperceptible des maisonnettes, se marient dans une harmonie charmante au vert fin et pâle des terrains. Pourquoi faut-il prendre à Rembrandt ce morceau exquis et si distingué de ton? Si l'on se laisse aller à douter, tous les autres noms qu'on propose me semblent bien plus contestables.

Toute la lignée de van Goijen, Wijnants, Ruijsdael, Hobbema, impossible. Van der Meer de Harlem? Il est plus empâté, et je ne crois pas que ce soit sa touche. Molijn? On a voulu l'y reconnaître, et c'est sa couleur et un peu son faire. Mais a-t-on un second exemple chez lui de cette finesse dans le ton, de cet esprit dans la pointe du pinceau? Comment a-t-on jamais pu penser à Seghers! Le seul paysage signé par Seghers que nous possédions, est justement l'antipode de cette page si fine et si aérée. Seghers est un homme de talent, mais qui a beaucoup plus cherché que trouvé. En tout cas, dans sa peinture comme dans ses dessins, il est opaque et un peu dur, il n'a pas la main délicate et légère; il fait des choses intéressantes, mais sans la facilité de Rembrandt.

Au contraire le petit paysage panoramique que je persiste à n'attribuer à nul autre que Rembrandt, est tout ce qu'il y a de fin, de spirituel; c'est écrit d'un pinceau facile, et si petit qu'il soit, il est plein d'air et d'espace.

Smith nous a conservé une date, 1638, sur un paysage avec figures et bestiaux; je ne connais pas cette peinture, ni le lieu où elle se trouve. C'est encore le cas d'un paysage montagneux avec cascades et un ciel nuageux, dans le genre du grand paysage de Cassel et de celui de Brunswick. Mais j'en ai au moins la gravure par de Frey, dont la marge porte la date de 1639. Il est à coup sur de la main de Rembrandt et la peinture doit être belle. Mais on ne saurait certifier si la date ajoutée est exacte.

Dès 1640 il se fait un changement notable dans sa façon de traiter le paysage. La manière s'est agrandie considérablement. Rembrandt traite maintenant le paysage comme sujet principal et le fait participer de tous les charmes et de toutes les forces de sa couleur et de son clair-obscur.

Voici une couple de fameux dessins, à date certaine, dans la collection de M. de Vos à Amsterdam. L'un, daté 1640, est un rempart de ville, à l'extérieur, avec des arbres, des maisons. C'est largement et vigoureusement lavé en couleurs et d'un effet superbe.

Le second reçoit sa date par le rapprochement avec l'eau-forte, le *Paysage aux trois arbres* de 1643. C'est également un paysage avec trois arbres auprès d'une digue et avec des habitations villageoises qu'on aperçoit sous la feuillée. Ce superbe dessin est magistralement lavé à l'encre brune (préparée à la suie). Les arbres sont faits à larges et gros contours, le feuillage à teintes plates, sans détails.

La *Chaumière au grand arbre* est une eau-forte de 1641. Dans une autre eau-forte, de 1642, *Saint Jérôme écrivant près d'un tronc d'arbre*, le paysage et le saule rappellent une belle étude d'un arbre pareil, lavé à l'encre brune. Mais dans l'œuvre gravé la perle est le *Paysage aux trois arbres*. Une digue auprès d'une mare d'eau, trois arbres sur la digue, au fond une suite de prairies coupées d'eau et s'étendant à perte de vue, voilà tout

le sujet. Mais un ciel orageux et un nuage épais qui se déploie en rideau au coin gauche, étendent sur ces simples objets une grandeur et une poésie mystérieuses. Immensité dans l'horizon, grandeur dans le ciel tourmenté. C'est le seul paysage que Rembrandt ait entièrement achevé avec toutes les ressources de l'eau-forte et de la pointe sèche; c'est, avec le *Paysage à la tour*, le plus beau qu'il ait gravé.

Dans le travail des *Trois arbres* Rembrandt a une manière tout autre qu'auparavant. Ici non seulement les contours, mais aussi l'intérieur des masses de feuilles sont obtenus au moyen de petits demi-cercles, ayant la forme d'un 3; le même procédé se retrouve dans le feuillage du fond de la *Bathséba*, de 1643, dans le petit paysage du musée de Munich, et dans une œuvre capitale que j'ai eu l'avantage de voir chez M. Miethke à Vienne. Cette dernière est un superbe paysage, signé Rembrandt 1640; signature qui me paraît authentique. Le paysage, qui mesure à peu près un mètre de haut sur un et demi de large, figure un grand bois aux arbres touffus et vigoureux; au milieu, sur un banc, sont deux figures, *Juda et Thamar*; par ci par là broutent des chèvres et des brebis. La couleur dominante est un vert, rougi par l'automne et le soleil du soir. En bas quelques lueurs qui traversent le terrain; en haut, les sommets des arbres sont éclairés de gauche par une lumière dorée et brûlante.

Une pâte abondante brille et scintille dans les parties lumineuses, et les contours des feuillages sont empâtés de ces ronds que je faisais remarquer.

Auprès de cette œuvre grandiose se range immédiatement le petit paysage du musée de Munich, qui est moins important mais aussi beau. C'est une flaque d'eau, au bord de laquelle s'étend un bois, avec une ferme et une grange entrevus dans le feuillage. Un ciel gris jette les ombres du soir sur tous les objets; seuls les sommets arrondis de quelques arbres reçoivent cette même lueur dorée que nous avons remarquée dans le grand paysage avec Juda et Thamar. C'est grassement peint et les clairs des arbres fortement empâtés d'ocres. Notons encore dans cette époque les eaux-fortes le *Berger et sa famille*, de 1644, le *Paysage au dessinateur*, *la Grotte et le ruisseau*, *le Pont de Six*,

à l'eau-forte seule, et la *Vue d'Omval*, village des environs d'Amsterdam, de 1645. Dans ces planches la pointe est plus grasse et plus large que dans les gravures de 1632—36. Dans le *Omval* les arbres sont détaillés et dessinés avec une grande sûreté de main.

Plusieurs dessins montrent la même manière de faire: tels sont par exemple quelques feuilles de la collection Albertina: le paysage hollandais avec moulin et canal, largement esquissé; le bois avec château et pont-levis, à la plume, à l'encre de Chine et à l'encre brune, belle pièce; le superbe paysage avec de grands arbres vigoureusement lavés de brun, et un coin très-lumineux où l'on aperçoit une ferme; c'est barbouillé de brun, de jaune, de blanc, et plein d'effet. Enfin la perle de tous ces paysages, le bouquet d'arbres avec la percée lumineuse au milieu. Au premier plan, qui est clair, une route conduit en zig-zag vers un groupe touffu d'arbres et s'y fraie un passage vivement éclairé dans le fond. Les arbres à grands contours sont couverts de teintes brunes, plates et fondantes, sans clairs ni détails. C'est d'un effet sublime et profond.

Les deux charmants paysages peints, l'un du musée d'Oldenbourg, l'autre de la galerie Wallace, peuvent se ranger entre les œuvres autour de 1643.

Ils se distinguent par leur exécution fine et achevée dans les détails, par leur touche délicate, par un choix de couleurs dans les tons d'ocre jaune et brune, de verts mélangés, et par des clairs très-prononcés.

Le paysage d'Oldenbourg, large 40 cent., est un site avec des montagnes dans le fond; la partie gauche est occupée par un fleuve, qui au loin passe sous un pont à plusieurs arches. A droite la rive légèrement inclinée; des maisons, où s'arrête un charriot, et des arbres. Cette partie est dans l'ombre; la lumière principale se concentre au milieu du tableau, sur un groupe de grands arbres vivement éclairés par le soleil. Cette partie claire est peinte dans des tons jaunes et roux. L'exécution est très-finie.

Le paysage de la galerie Wallace offre un site pareil; une rive couverte de bois, des remparts et des maisons d'une ville, à

droite; la rivière est couverte de vaisseaux, et on y voit des cygnes. Une bande de terre forme l'avant-plan, qui est dans l'ombre, dans des tons bruns et rouges. On y remarque un chemin avec un carrosse tiré par deux chevaux, et un chasseur avec deux levriers. Sur la rive gauche des fermes, du bétail, des gerbes de blé. La lumière n'éclaire que le second plan; les arbres y sont d'un jaune d'ocre; le lointain est dans des tons rougeâtres. Le ciel, gris-brun et rouge dans la partie gauche, est obscurci à droite par des nuages chargés d'orage.

Tous les détails sont finement achevés et caressés; l'exécution est empâtée d'un fin émail.

La couleur de ces paysages est singulière; elle est conventionelle, et cependant il s'en dégage un charme pénetrant et mystérieux. Rembrandt évidemment a voulu exprimer ces moments où la nature est affectée par les étranges et poétiques effets que produit le combat du soleil et des nuages, par les temps d'orage, et par les soirées d'automne.

La plupart des paysages peints de Rembrandt sont à effet de lumière et à ciels nuageux. Ils se rattachent par là au ***Paysage aux trois arbres*** de 1643, mais par les couleurs et le faire il y en a dans le style des œuvres des années suivantes, jusqu'en 1654. Reflètent-ils le sentiment sombre et mélancolique qui peut avoir rempli l'âme du peintre, soit après la mort de Saskia en 1642, soit sous le coup du désastre de 1656? Je pense que nous devons ne pas nous aventurer en de pareilles fantaisies.

Poëte oui, Rembrandt l'était; et par cela même il a dû connaître des amertumes; il aimait aussi à avoir son individualité propre; il ne se mêlait pas beaucoup à la société; son art lui était tout. Mais il ne faut pas se représenter ce peintre, heureux par ce qu'il pouvait réaliser de ses rêves de beauté, comme un homme triste, sombre et misanthrope. Ses paysages, comme toutes ses œuvres, sont remplis de fantaisie, de passion; mais ils ne sont pas mélancoliques. Les paysages de Ruijsdael reflètent la mélancolie, ceux de Rembrandt, même remplis d'orages, connaissent toujours le rayon de soleil.

Je range vers 1645, époque où il a gravé et dessiné plusieurs

paysages, peut-être vers 1650, le superbe paysage que Bürger a possédé, qu'il a tant aimé et qu'à son lit de douleur il avait fait poser devant lui sur une chaise.

Tout le premier plan est dans l'ombre, l'eau brun vert, le terrain brun rouge, les arbres vert brun largement massés et en pleine pâte. Le second plan se compose d'une plaine avec une rivière, un moulin et des fabriques; au fond, des montagnes. Cette partie ainsi que le fond sont dans de superbes tons gris, les clairs empâtés de jaune; la lumière du soleil l'éclaire d'un rayon vif et subit, contrastant avec les ombres du premier plan. Ce magnifique tableau est largement brossé, les deux cygnes sur le devant sont comme sculptés en deux ou trois coups.

C'est en 1650 que Rembrandt a gravé le *Paysage aux trois chaumières*, celui *à la tour carrée*, *le Canal aux cygnes*. *Le Bouquet de bois* de 1652 est entièrement fait à la pointe sèche; dans d'autres pièces le peintre graveur emploie les barbes du cuivre pour obtenir des ombres nourries et veloutées; il s'occupe moins des détails que des grands partis pris d'effet. Dans la belle pièce, la *Tour carrée*, il n'y a pas de fouille dans les tailles, mais les vigueurs sont obtenues de cette manière. De même dans le paysage *Aux trois chaumières* avec leurs pignons pointus, l'encre s'accrochant aux bords des tailles fortes produit des ombres veloutées, tandis que les arbres sont traités largement et les feuilles ovales, comme dans les dessins de Farnerius et de Lievens.

Je range encore à l'année 1650 un des plus beaux paysages de Rembrandt que je connaisse, celui *à la tour*, probablement une vue sur le village de Loenen, estampe d'une grandeur de composition et d'effet admirable. Tout l'avant plan ainsi que la partie droite du ciel sont laissés sans aucun travail; les arbres et les maisons du second plan ont de grandes masses de lumière. Seule une partie des bois à gauche est couverte d'ombres nourries, en harmonie avec le ciel, sombre de ce côté. Laisser de grandes parties sans travail, disposer ses clairs et ses ombres par grands plans, s'abstenir du trop de détails, voilà le système dont Rembrandt a tiré des effets frappants. En 1653 il grava la *Vieille tour carrée*, en 1659 le dernier paysage à l'eau-forte,

celui *Aux palissades.* Nous pouvons donc présumer qu'à cette date à peu près ses paysages prennent fin.

Nous avons remarqué dans ces œuvres après 1650 un sentiment grandiose, une grande vigueur d'expression; quelques dessins superbes appartiennent évidemment à cette époque: les *Fermes sous les bois*, avec quelques figures et un ciel nuageux, plein d'effet à l'encre couleur de bistre, et l'étude d'une *Ferme*, tous les deux à l'Albertine.

Dans cette même collection, si prodigieusement riche, se trouve aussi un paysage montagneux, avec une rivière, un pont avec un cavalier, des maisons et des arbres sur la rive, un carrosse à quatre chevaux, et au fond des rochers. Quelques détails rappellent les paysages d'Oldenbourg et de la collection Wallace, d'autres le grand paysage de Cassel.

Le *Canal aux cygnes*, l'eau-forte de 1650, rappelle aussi ce paysage de Cassel. Dans ce site une rivière coule au milieu, passe sous l'arche d'un pont en pierre et va serpenter au loin au pied des montagnes. Sur la rive à gauche du spectateur, dans l'ombre, un pêcheur et un cavalier; sur la rive droite un moulin, des bouquets d'arbres et des maisonnettes; deux cygnes nagent au milieu de l'eau; contre la rive quelques vaisseaux, dont un yacht à poupe ornée et dont le pavillon pend dans l'eau. Comme la vue est prise de haut, on voit au-delà du pont des rochers étages sur lesquels s'étendent des murs, des maisons, une tour à contreforts séparés. Fond de ciel bleu, sur lequel s'étend dans le coin droit comme un rideau, un nuage noirâtre. Le premier plan est enveloppé d'ombres chaudes, les rochers du second plan sont éclairés ainsi que le ciel à gauche. La couleur dominante est vert brunâtre, brun rouge et ocre jaune. Cette harmonie produit un effet intime et puissant.

Il est remarquable qu'un paysage de J. van Ruijsdael, au Louvre, présente le même effet et le même caractère. C'est évidemment le même site, mais pris d'un autre point de vue. On y retrouve les plaines, les monts escarpés avec des bâtisses, la rivière, le moulin, le pont, même le cavalier.

Dans le paysage de Brunswick, les montagnes se trouvent à

gauche, la profondeur du tableau à droite. Sur les hauteurs qui s'avancent jusqu'au milieu du panneau, s'etend une ville en pleine lumière, un pont à deux hautes arches et des arbres. Au fond une chaîne de montagnes.

Vers le centre, un fleuve, tombant en cascade traverse la plaine et s'avance jusqu'au premier plan à droite. Le soleil pénètre à travers les nuages fauves d'un ciel orageux, presque entièrement couvert d'ombres, illumine la ville, et jette quelques rayons sous les arches du pont, sur la cascade et les terrains du second plan. Le premier plan est entièrement ombré. La couleur, comme dans le paysage de Cassel, est de fantaisie, plus rougeâtre encore, plus fauve. Effet dramatique, fantastique et d'une grandeur imposante.

Dans le superbe tableau, *Saint Jean prêchant dans le désert*, daté 1656, le fond se compose d'un paysage montagneux, dont le caractère et les divers détails, tels que la ville située sur la pente, le pont à arches élevées, l'eau qui se précipite en cascade, montrent autant d'analogies avec le paysage de Brunswick.

C'est le même pont encore qu'on voit dans le fond de l'eau-forte *Jésus ramené du temple*, de 1654. Ces dates sont importantes pour fixer celle du paysage de Brunswick, lequel d'ailleurs a les mêmes tons fauves et roux que le *Saint Jean* [1].

Voilà comme j'imagine la marche qu'a suivie chez Rembrandt l'étude du paysage.

Où a-t-il pris ces vues? Assurément il ne les a pas faites uniquement avec sa fantaisie. Elles portent trop leur cachet de vérité malgré ce qu'elles ont de fantasque et d'idéal. Aussi trouvons-nous des feuilles d'étude sur lesquelles Rembrandt a tracé des sites pareils.

Il a procédé dans le paysage absolument comme dans ses autres ouvrages. C'est l'union de la réalité consciencieusement étudiée et d'une fantaisie puissante. Dans la manière de dessiner

---

[1] J'ai une gravure par A. P. C. F. 1827, d'après un paysage montagneux du cat. du comte de Stadion à Vienne, attribué à Rembrandt et portant selon la gravure la date 1658. Il a tous les caractères du paysage de Roghman.

le paysage, d'abord des vues et des études finement rendues; puis des compositions à traits larges, à contours forts, remplis de simples lavis, le feuillé non détaillé. Dans la gravure également, d'abord les arbres finement fouillés et griffonnés, plus tard des contours remplis de hachures formant des teintes plates.

Dans les paysages peints, d'abord les feuilles détaillées et dessinées, puis de plus en plus le feuillé traité largement et par masses.

Comme dans les portraits d'hommes, des premières périodes, le rendu simple, naturel, plus prosaïque domine aussi dans les présentations de la nature. Mais peu à peu la touche enhardie s'épâte, le coloris devient plus chaud, plus fougueux, plus audacieux; la fantaisie s'élance. Alors le peintre ne veut plus rendre tel site, telle vue, tel arbre. Il veut traduire en couleur et par le clair-obscur le grand drame de la nature entière. Il procède non en historien, mais en poete. Il prend dans la realité une partie de la nature, la retrempe, la transfigure dans son sentiment, et la rend ainsi en poésie.

Il a commencé le paysage de bonne heure, mais ce n'est que vers 1640 que l'imagination prend son élan; vers 1650 il est grandiose.

L'inventaire de 1656 montre que Rembrandt possédait alors une dizaine de ses paysages: un clair de lune, qu'il n'avait fait que retoucher, trois petits paysages, un plus grand, un autre qui n'était qu'ébauché, un paysage montagneux, un coucher de soleil et deux peintures d'après nature; puis des études de maisons d'après nature [1].

---

[1] Il y a, à la *National gallery*, la belle contrée boisée et montagneuse avec la flaque d'eau, que Tobie et l'ange ainsi que le petit chien vont passer à gué. C'est d'un effet superbe dans le contraste des masses d'arbres avec la partie claire d'un ciel nuageux.

Le peintre s'est souvenu ici d'une superbe planche de Goudt d'après Elsheimer, qui représente le même sujet dans un paysage analogue. La figure du jeune Tobie, qui tient sous son bras le grand poisson, est presque identique à celle d'Elsheimer. Quant à l'esprit des figures, ce dernier est positivement supérieur; le mouvement du petit barbet qui se ramasse pour sauter d'une pierre à l'autre est charmant.

Pourtant je suis porté à attribuer ce tableau à Seghers plutôt qu'à Rembrandt.

Plusieurs paysagistes furent inspirés par le paysage de Rembrandt. Parmi eux, il en est un qu'il nous faut tirer de l'oubli, Farnerius [1]. J'ai eu la satisfaction de trouver au cabinet de dessins à Dresde plusieurs œuvres de cet artiste inconnu, qui indiquent et son nom et sa manière de faire [2]. Quelques-uns portent le nom ABRAHAM FARNERIUS, en vieille écriture hollandaise. Ce sont des cabanes avec des arbres, une vue étendue avec un village et un moulin dans le lointain, une étude d'arbres et autres. Ces morceaux sont lavés à l'encre brune couleur sépia et d'une touche large. Le caractère est celui du paysage de Rembrandt; les feuilles souvent dessinées en ovales comme celles de Lievens.

Qu'il a fréquenté en effet Rembrandt entre 1640 et 45, c'est encore le précieux livre de S. van Hoogstraten qui nous l'apprend, dans le passage déjà cité [3]; d'où il résulte que Farnerius, étudiant alors la figure et discutant sur la théorie de l'art historique, ne s'appliqua que plus tard au paysage.

Un autre artiste bien peu connu est J. Leupenius, qu'on nomme aussi élève de Rembrandt. Je ne connais de lui que quelques œuvres. Une vue de l'Amstel prise de la haute écluse, dessin à la plume et lavé à l'encre brune, est conservée au musée Fodor. Il n'a pas beaucoup de charme, mais il rend bien l'espace. Rembrandt a fait un beau et vif croquis de cette même vue [4].

Son eau-forte, une vue d'Omval, datée 1671, ne trahit pas l'école de Rembrandt, mais de ses deux paysages à la plume

---

[1] On ne le rencontre pas dans les biographies, mais dans les anciens catalogues, par exemple la coll. de Bosch, 1785, un paysage montagneux, avec des arbres et des fabriques.

Dans la coll. Muilman, dont le catalogue fut rédigé sous la direction de Ploos et de IJver, il est dit disciple de Rembrandt; il y avait de lui un dessin très-achevé à la plume, paysage avec fabriques, h. 4½, l. 5¼ pouces, vendu *f* 5 à v. d. Dussen, dans la coll. duquel on le retrouve.

[2] Elles sont mêlées aux œuvres de Rembrandt. Ses dessins ressemblent tellement à ceux de Rembrandt, que je pense qu'on en aura mis souvent sous son nom. Le nom de Farnerius est souvent écrit Fernerius et Furnerius.

[3] Pag. 172.

[4] Chez M. J. de Vos Jz.

et largement lavés à l'encre brune, dans la collection Leembruggen, l'un, signé et daté 1666, est traité dans la manière de Farnerius et de Lievens [1].

La façon large de comprendre et d'exécuter le paysage, se retrouve aussi dans plusieurs croquis à l'encre jaune ou à la plume, par Bisschop et par Constantin Huijgens jeune.

Jacob Esselens, demeurant à Amsterdam, est aussi dit élève de Rembrandt. Je connais trop peu de ses ouvrages, paysages, vues de ville, marines, pour décider la question [2]. Ses œuvres sont rares; cependant le musée Boymans possède de lui un grand paysage montagneux avec plusieurs figures, une *Halte de chasse;* la touche large des arbres, d'un ton brunâtre, l'exécution des terrains, rappellent beaucoup Ph. Koninck.

Abraham van Boresum ou Borssem pratique le même système d'éviter les détails pour rendre les grands partis pris d'effet, et dans ses vigoureux dessins il est plus près de Rembrandt que des autres paysagistes hollandais.

J. Domer, qui a beaucoup de van Borsem, est encore nommé élève de Rembrandt. Il est certain que plusieurs de ses œuvres — il fit des paysages, des vues de ville et des marchés avec figures — sont d'un effet rembranesque et remplies de soleil [3].

Enfin Johannes van de Cappelle a fait aussi des marines, des paysages, des hivers avec patineurs et joueurs de *kolf*, montrant des affinités avec Cuijp, avec S. de Vlieger et avec Rembrandt, dont il aimait beaucoup les œuvres. Telles de ses toiles sont d'un effet, d'une couleur qui trahissent ses sympathies

---

[1] La coll. Onderdewijngaerd Cantzius avait de lui deux portraits au crayon, datés 1655: La coll. Ploos v. A. plusieurs vues. Au musée Boymans, de Lupenius deux études, une figure et une vue de ville, lavées de brun. Dans les coll. Rolas du Rosey et Camberlin se trouvaient deux eaux-fortes de lui.

[2] Son dessin de la rupture de la digue de Houtewaal nous fournit la date 1651. Il y a de lui trois dessins au musée Fodor.

[3] Il paraît que Rembrandt a fait son portrait, puisque Iz. de Wit Jansz. l'a gravé d'après ce maître. C'est un nouvel argument en faveur de ma supposition que le *Doreur* est le portrait de Domer.

pour le grand maître d'Amsterdam, dans le cercle duquel il paraît familier.

Mais la liste de ceux qui de près ou de loin ont subi l'influence de l'art de Rembrandt deviendrait trop longue. Dans le paysage, comme dans la figure, on remarque partout le rayonnement de son génie initiateur.

XXXIII.

ŒUVRES DE 1652—1654.

Je ne connais pas de peinture portant la date de 1652.

Les deux dessins de l'album de Jan Six, un beau dessin à l'encre brune sur papier du Japon représentant l'hôtel de ville d'Amsterdam après l'incendie de 1652, une étude des édifices qu'on voit dans le fond de l'eau-forte la *Petite Tombe* (coll. de Vos), sont de cette époque. L'année suivante nous trouvons quelques peintures, parmi lesquelles on remarque encore une *Susanne surprise par les vieillards.* Au cabinet d'estampes à Berlin j'ai trouvé un petit croquis, intéressant en ce qu'il offre un nouvel exemple de l'attention accordée par Rembrandt aux œuvres d'autres grands artistes. Déjà j'ai parlé des dessins (à Berlin et chez M. J. de Vos) d'après la *Cène* de Léonard; voici un *St. Sébastien*, croquis léger à la plume et lavé de quelques touches d'encre brune, fait en 1653; le Saint debout contre l'arbre, lève le bras droit sur la tête et retire la jambe gauche. C'est la pose du *Sébastien* de Léonard, d'après lequel Rembrandt a exécuté ce croquis. Une autre fois (si l'on peut lui attribuer ce dessin) c'est la *Vierge della sedia*, dont il fixe le souvenir en quelques traits de plume grossiers. Dans ce joli morceau, au musée de Dresde, les deux enfants ne sont qu'indiqués à l'aide de traits rapides. Une *Mise au tombeau* de Raphaël paraît avoir été traduite aussi par Rembrandt. En 1639, il fit d'après le Castiglione de Raphaël le croquis remarquable conservé dans la coll. Albertine. L'on voit qu'il s'occupait plus des maitres italiens qu'on ne le pense. Au lieu de l'antagonisme contre les Italiens, que lui prêtaient ses con-

temporains, tout prouve qu'il a fait une étude profonde de leurs œuvres; que leur dessin même n'a pas été sans influence sur lui, et qu'il a surtout admiré les grands coloristes, le Titien et Giorgione.

Une figure de femme nue, de grandeur naturelle, fut peinte, en 1654, dans cette disposition d'esprit; c'est la *Bathséba* de la collection Lacaze à Paris. Elle est assise et vue de trois quarts, la tête penchée, presque de profil. Entièrement déshabillée, elle est occupée à sa toilette, et vient de lire le message du roi David — une lettre cachetée de cire rouge. Pensive, elle laisse un peu aller la tête, et s'appuie de la main gauche sur son linge, déposé à côté d'elle sur un coussin rouge; l'autre main, qui tient la lettre, est retombée sur la cuisse. A sa droite, est une étoffe jaune, dans le ton de la manche de l'homme au musée van der Hoop. En bas, essuyant le pied droit de la belle, on voit la tête et le buste d'une vieille, dans un costume et une pose qui rappellent la servante de la *Bathséba* de la collection Steengracht. La tête, aux cheveux bruns, coiffée d'une chaîne en corail et de rubans rouges, est jolie et pleine de sentiment; le profil du visage est régulier. Les couleurs rouges, jaunes, brunes dominent. A l'exception du côté inférieur de la jambe, qu'enveloppe une ombre grise, le corps ressort entièrement en lumière, contre les ombres du fond et brille, entre le jaune, le rouge et le blanc des draperies, d'une lumière dorée, couleur d'ambre, particulière aux femmes du Titien et de Giorgione. La touche est large et empâtée, les ombres dans la tête fortement accusées de brun. C'est une œuvre importante et d'une grande beauté de couleur. Le Louvre possède une étude de femme nue, lavée à l'encre brune, qui paraît être la première pensée de ce tableau.

Tout en étudiant le génie des autres, Rembrandt n'en restait pas moins lui-même. Sa *Baigneuse*, à la National Gallery, figure une femme ayant les pieds dans l'eau, couverte seulement d'une chemise qu'elle retrousse; elle baisse les yeux, la tête penchée. Hésite-t-elle à entrer dans l'eau, ou s'y mire-t-elle? Ses vêtements, pendant jusque dans l'eau, sont posés sur le rocher qui ferme l'horizon. La pâte et la touche brillantes,

la couleur chaude et vigoureuse, les demi-teintes, le modelé extraordinaire font le charme et la valeur de cette peinture, dont l'exécution donne plus de vraisemblance à la date de 1654 qu'à celle de 1644.

C'est le ton d'ambre dans les chairs des portraits de cette période, entre 1650 et 1654, qui me fait parler ici du magnifique portrait de femme qui est au Louvre. Par cette couleur ambrée et dorée, qui reluit dans la chair et qui enveloppe tout le portrait, il se rapproche de la *Bathséba* de M. Lacaze. Au Louvre, où il est suspendu à côté du beau Titien, la *Lucretia Crivelli*, on est frappé de la ressemblance dans le ton de ces deux belles figures. Celle de Rembrandt ne le cède en cela ni au Titien, ni au Giorgione; la lumière, pleine de soleil, y est aussi intense que Rembrandt l'ait jamais faite. La femme est coiffée d'un petit bonnet de velours vert avec de minces rubans rouges, comme la *Bathséba* de M. Lacaze; les cheveux, d'un brun ambré, tombent sur les épaules ainsi qu'un voile. Une mante fourrée, brun fauve, largement brossée, lui couvre le corps, mais laisse apercevoir la chemisette, dont les reflets d'or se mêlent au ton de la gorge. Tout est dans cette gamme, ravivé seulement par des rouges délicats sur les lèvres, les joues, les coins des yeux. Les ombres du visage ont des reflets de lumière C'est largement brossé, mais cependant moelleux et plein de morbidesse. Ce portrait magnifique, la perle de ce que le Louvre possède de la main de Rembrandt, est une des merveilles du maître pour l'expression et pour le coloris.

Parmi les portraits peints durant cette année, un autre de la plus grande beauté, mais d'un faire plus strapassé, est le *Vieux Rabbin*, au musée de Dresde. Le vénérable personnage est assis de face; sa main, peu visible, tient un bâton. C'est d'une puissance de couleur inconcevable, d'une exécution audacieuse, presque sauvage. On dirait les couleurs de la palette mélangées et posées au moyen de quelque brosse émoussée. Une large simarre bordée de velours noir et de fourrure, entoure le corps, mais laisse apercevoir sur la poitrine une ceinture splendide en pierreries. Les manches, rudement sabrées, sont foncées avec des reflets dorés. Le grand bonnet plat en velours noir est couvert

d'or et de pierres fines. Et le visage! En harmonie avec les couleurs carminées et dorées du costume, la tête et la barbe blanche sont d'une magie de couleur incomparable. La figure, entourée de longs cheveux blancs, est magistralement brossée avec du carmin, et du jaune pour la lumière; les clairs posés en pleine pâte; la grande barbe blanche est peinte avec du jaune et du vert. L'effet est écrasant pour tout le voisinage. Mais malgré cette fougue extraordinaire, gardons-nous de penser que ce soit une peinture décorative et grossière; au contraire, elle est très-travaillée et fouillée, le ton mûr et profond, et la largeur du faire n'exclut pas la finesse du sentiment.

Un très-beau portrait de vieillard, dans la même salle du musée de Dresde, rappelle un peu celui que nous venons de décrire, mais ne peut cependant y être comparé. Le musée de Brunswick possède un portrait de guerrier, que j'aime à rapprocher du premier *Rabbin*. Ce guerrier est peint dans la même gamme de carmin, assez originale. Il est debout et porte un hausse-col peint de bistre et de jaune, une écharpe, couleur de carmin, un grand casque à visière prolongée, à plume rouge et surmonté d'un dragon pour cimier. Il regarde un peu de travers et cause une impression analogue à celle du *Chevalier de la mort* de Dürer. L'exécution est puissante et mystérieuse.

C'est probablement vers cette époque que Rembrandt dessina le joli portrait dans lequel on croit reconnaître Titus. L'enfant, qui paraît avoir une douzaine d'années, regarde avec un léger sourire par une porte dont le battant supérieur est ouvert, et s'appuie des deux bras sur l'autre battant. Ce charmant dessin à la plume, à la sanguine et lavé d'encre brune, est connu par le beau fac-simile de Ploos van Amstel

L'eau-forte a suivi chez Rembrandt la marche de la peinture. Plus son pinceau fouille la toile, plus sa pointe devient grasse et coloriste. Il manie la pointe parfois comme la pierre noire; les tailles sont alors plus nourries; dans plusieurs pièces de cette période, des hachures courtes, parallèles, non croisées, forment les demi-teintes. Cette manière se remarque dans la *Petite Tombe*, la *Descente de croix aux flambeaux*, la *Mise au tombeau* de 1654, *Jésus disputant avec les docteurs*, *David priant*, etc.

La *Petite Tombe*, ou, pour mieux dire, la petite estampe de la Tombe, est le nom de la belle gravure *Jésus prêchant*. Pieter de la Tombe était courtier en objets d'art. En relation avec Rembrandt, il possédait en commun avec lui un grand tableau de Giorgione, la *Samaritaine*, et un *Homme riche* de Palma Vecchio. Ce courtier avait son magasin sur le Vijgendam, à l'emblême-enseigne de la *Bible française* [1]. De la Tombe paraît avoir possédé le cuivre ou le droit d'éditer l'estampe qui depuis a porté son nom. Dans cette composition, les figures ressortent presque toutes en lumière sur le fond noir velouté du réduit, où se trouvent le prédicateur et son auditoire, composé des mêmes personnages qu'on rencontre dans la *Pièce de cent florins*. Par une porte au fond on voit des maisons vivement éclairées. Le fond est très-travaillé; les figures, largement éclairées, présentent en divers endroits ces ombres à simples traits parallèles particuliers à cette période. Cette estampe, charmante par l'effet pittoresque, par la composition et l'expression des physionomies, est une de celles qui ont été le plus recherchées par les amateurs, même du vivant de Rembrandt. Le style et la gravure la font ranger entre 1650 et 1654.

Un joli paysage, le *Bouquet de bois*, portant la date 1652, est remarquable par la gravure à la pointe sèche.

C'est en 1653 que nous trouvons encore un joli paysage, celui à la *Vieille tour carrée*.

Une douzaine d'eaux-fortes de 1654 nous font admirer de nouveau le génie créateur. Voici un *Saint Jérôme*, et plusieurs sujets du Nouveau Testament: une *Sainte famille* avec Marie posant le pied sur un petit serpent, *Jésus disputant avec les docteurs*, très-belle composition, *Jésus ramené du temple*, avec le beau paysage au fond, une *Fuite en Egypte*, avec le passage de l'eau, qui rappelle Elsheimer; la *Fuite en Egypte* dans le paysage de Hercules Seghers. Dans plusieurs de ces pièces le travail est sobre, large avec de grands plans de lumière et d'ombre. Dans d'autres, il règne un effet vigoureux, comme dans la *Mise au tombeau*, qu'il

---

[1] In de fransche Bijbel.

faudra ranger ici, dans la *Descente de croix aux flambeaux*, composition pleine de poésie et de grandeur.

Enfin, comme délassement à tous ces sujets plus élevés, un sujet populaire, les *Joueurs au kolf.* Des portraits de Titus et du peintre lui-même, offrent aussi le style de cette époque.

XXXIV.

SAINT LUC ET APOLLON.

Le 20 Octobre 1653, la fête de Saint Luc avait été célébrée à Amsterdam avec un éclat inaccoutumé. Depuis quelque temps, les artistes se plaignaient de se rencontrer dans une même gilde avec les vitriers, les brodeurs, les tapissiers, etc. Les voyages aidant, les esprits s'étaient cultivés. Il existait des relations plus intimes et plus fréquentes entre les artistes et les gens de lettres. Les peintres éternisaient les poètes et les littérateurs par le pinceau et la pointe, et ceux-ci illustraient de leurs vers les œuvres des premiers. Vondel, Vos, de Decker, Asselijn et plusieurs autres étaient liés avec van der Helst, Flinck, Bol, Rembrandt, etc.

Dans cet état des esprits on convint de célébrer l'union des arts et des lettres, ou, comme on disait dans le langage du temps, « l'union d'Apelle et d'Apollon. » On choisit dans ce but le jour du patron de la peinture, Saint Luc. Confusion assez bizarre des mythologies chrétienne et payenne, mais qui rendait à merveille la physionomie du temps, résultat de deux civilisations, l'une procédant de la Bible, l'autre de l'antiquité payenne.

Quoique ce fût la fête de Saint Luc, Saint Apollon reçut les hommages du jour. Une centaine d'artistes, de littérateurs, de *Mécènes*, s'assemblèrent au tir de Saint George (Sint Joris doelen). La grande salle était ornée de festons et d'emblêmes, symbolisant la paix, la guerre, la musique, les attributs artistiques, le tout exécuté par Cornelis Brizé, peintre renommé de natures mortes et d'ornements. Des légendes en vers expliquaient ces trophées.

Le Mécène qui présida cette fête fut le seigneur Johan Huydecoper van Maerseveen, bourgmestre et chevalier de Saint

Michel; le héros en était Joost van den Vondel. Lorsqu'on fut à table, Apollon se montra et prononça quelques vers élogieux en l'honneur de Vondel, qui, sur un siége élevé, occupait le haut bout de la table.

Cela fait, le dieu lui posa sur la tête une couronne de lauriers.

Puis, dans une pièce de poésie, il complimenta les convives et décréta les lois de la table: on était averti par ces lois, qu'on ne devait pas se griser, qu'il était permis de laisser reposer le verre, quand on avait porté, la tête découverte, trois santés; les querelleurs étaient priés de se retirer, et tous exhortés à se comporter les uns envers les autres de bonne amitié.

Alors vint Mercure, qui, en vers aussi, déclara que l'heure de la paix avait sonné; que l'art fleurirait et surpasserait celui de Rome. Le poète Asselijn prononça encore quelques vers en l'honneur de Vondel.

A la suite de cette fête, on convint de fonder une nouvelle confrérie de peinture, dont la constitution fut célébrée le 21 octobre 1654 par des «peintres, statuaires et amis des arts,» dans la même salle du *doelen*. Cette confrérie fut érigée par M. Kretser, Barth. van der Helst, Nicolaas de Helt Stockade et J. Meures. A cette occasion, il y eut des fêtes plus splendides encore. Entre autres, on donna une représentation, arrangée par le poète Asselijn, dans laquelle Pallas, Apollon et Mercure, prenant les choses d'assez haut, c'est-à-dire du siége de Troie, exposèrent comment Neptune bâtit une ville sur l'IJ. Après une dissertation sur cette ville et ses splendeurs, ils en vinrent enfin à la fondation de la confrérie. Alors Pallas dit à Mercure: Allons Mercure, priez la déesse de l'art de montrer dans la noble peinture, un Phénix célèbre par son pinceau, et un autre dans la statuaire.

Il paraît qu'il y eut alors un défilé de noms ou de figures.

Voilà les plus grands, dit Mercure, et ainsi de suite.

Malheureusement les noms de ces «plus grands» ne se trouvent pas dans le récit. Certes, qui de nos jours retracerait ces deux fêtes de 1653 et 1654, ne manquerait pas d'y faire figurer en premier lieu Rembrandt van Rijn. Et cependant il est dou-

teux qu'il y ait assisté. En tous cas, dans la description de ces fêtes par Asselijn, son nom n'est pas prononcé.

Du côté de la littérature tout était en règle; la place d'honneur était occupée par Vondel, et de droit. Depuis une quarantaine d'années l'illustre et courageux poète tenait le premier rang parmi les hommes de lettres. Seul Hooft allait de pair avec lui. L'auteur de tant d'œuvres superbes et qui, en cette même année, venait d'achever sa belle tragédie de *Lucifer*, un des monuments de son génie, méritait la couronne offerte par Apollon.

Mais assurément on voudrait voir dans une fête d'artistes, à côté de lui et partageant ces honneurs, le grand peintre, génie non moins fécond et créateur que Vondel, et, à mon avis, plus universel et plus original encore que ce dernier. Si Apollon a fait son devoir, Saint Luc a manqué au sien en n'offrant pas aussi une couronne à Rembrandt, comme au peintre sublime qui remplirait de sa gloire les siècles futurs et qui, dépassant les limites de son pays, prendrait place parmi les plus illustres artistes du monde. Mais voilà ce que son temps n'a pas compris.

J'ai dit qu'on ne saurait affirmer si Rembrandt assista ou non à ces fêtes. J'avoue que tout me portait à penser qu'il n'y était pas, jusqu'à ce que j'eusse trouvé dans les poésies de Jan Vos une pièce intitulée:

Combat entre la mort et la nature, ou triomphe de la peinture.

Le poète y représente la peinture comme triomphant de la mort, et finit son récit par une vision prophétique, — mais écrite, paraît-il, un peu après ces fêtes — dans laquelle la nature prédit la gloire d'Amsterdam, où «fourmilleront peintres et poètes.»

«Là, sur l'avis de Kretser, dit-il, ils élèveront une confrérie
«Pour vous honorer à la fête de Saint Luc;
«Brizé y peindra des festons et des emblêmes;
«Apollon s'y unira à Apelle.»

Puis:

«Ici l'on voit Rembrandt, Flinck, de Wit, Stockade,
Là van der Helst, les Koninck, Quellinus,

Van Lo, Verhulst, Savry, van Zijl,
Bronkhorst, Kalf et Bol,
Et Graat et Blom,» etc.

S'ensuit-il de ce passage curieux, que le poète, qui trace visiblement un tableau des fêtes que nous venons de décrire, ait voulu parler de ceux qui étaient présents? Il se peut aussi que ces noms ne figurassent que sur des allégories peintes, qu'Asselijn avait arrangées, et au sujet desquelles il fait dire à Pallas: «montre nous, Mercure, un Phénix dans la peinture» etc.

Quelle toile doublement intéressante nous aurions eue si le peintre de la *Sortie* eût été invité à éterniser cette compagnie d'artistes et de poètes! Quel pendant superbe pour le *Repas de la compagnie de Witsen* (de schuttersmaaltijd) de van der Helst! Au milieu de la table, dans un groupe vivement éclairé, de cette lumière qui dore la belle Saskia au festin de Samson, le vieux Vondel et Rembrandt, entourés de Huydecoper, de Tulp, de Six, de Witsen; plus près de Vondel que de Rembrandt, le gros van der Helst, au sourire débonnaire et sans souci de théories ni de haute poésie, et Flinck trinquant avec van der Helst, qu'il admirait déjà plus que Rembrandt. Tout près de ce dernier, ses amis fidèles Roghman, Eeckhout et les Koninck; puis le vieux Dubbels, l'ancien de la confrérie, discourant avec ses successeurs en peinture de marine, Bakhuysen et de Vlieger. A l'un des bouts, Asselijn, le peintre, avec son beau-frère Stockade, Berchem et Lingelbach parlant de leurs voyages, et de Rome, et du bizarre Bamboots, qui était revenu en 1637. D'un autre côté Jan Vos et de Decker s'extasiant sur le *Lucifer* et s'indignant contre les prédicateurs qui déclamaient contre le théâtre et les pièces bibliques de Vondel. Là, pêle-mêle, Bol, Moyaert et Brizé; van Campen discourant avec Quellinus et Symon Bosboom du nouvel hôtel de ville, la superbe création de son génie; Aart van der Neer avec Jan van de Cappelle; le turbulent et caustique Emanuel de Wit discutant avec les jeunes Maes, Dullaert, Willem van de Velde, sur le choix entre Rembrandt et van Dijck, sur la manière «rôtie» et la peinture «délicate et claire.» Et tout cela allant et venant, assis et debout, trinquant et ver-

sant, écoutant, discourant, s'échauffant, jusqu'à ce que le vieux Vondel dise tout bas en badinant à Flinck:

Govert! ik verschrik van kampen,
Vechten, drinken . . . .
Wilt ge blijven? ik ga schampen. [1]

Quel sujet que tous ces hommes de talent, et tant d'autres dont Amsterdam abondait à cette époque, et quel tableau, si le pinceau de Rembrandt nous l'eût tracé, comme il l'a fait pour les médecins, les arquebusiers et les syndics de la halle aux draps!

---

[1] Govert! moi je n'aime pas les rixes,
Les disputes, les libations;
Veux-tu rester? moi je m'éclipse.

C'est M. le prof. van Vloten qui a eu l'idée ingénieuse de mettre ces vers en rapport avec ces fêtes.

XXXV.

MAUVAIS JOURS.

De hoogste takken schudden meest [1].
SIX, Muiderberg 1675.

Je trace un portrait et n'écris pas un éloge. La réalité a donc ses exigences. Josi, le premier, a dit en l'honneur de Rembrandt ce mot si juste, depuis assez répété:

He was a man, take him for all in all,
I shall not look upon his like again.

Rappelons-nous ces mots, prenons-le dans son entier, — *For all in all* — en ce moment où nous touchons à une époque de sa vie qui demande quelque indulgence.

Depuis douze années, Rembrandt était veuf et son enfant touchait à sa treizième année. Il ne paraît pas qu'il eût tenté jusqu'alors de se refaire un intérieur domestique. Sa vie était simple et bourgeoise; occupé de travaux assidus, il n'avait pour divertissements que ses collections d'art et le commerce de quelques amis. Jamais auteur n'a parlé de lui comme d'un homme adonné à Vénus ou à Bacchus. Pourtant l'on sait combien les anciens biographes des peintres étaient prompts à noter ces vices. On peut donc hardiment conclure que rien de pareil ne se disait au sujet de Rembrandt. Cependant le consistoire de l'église réformée à Amsterdam a relevé à sa charge un fait que nous n'osons pas passer sous silence.

---

[1] Les branches les plus hautes sont le plus agitées.

Il paraîtrait que dans l'été de 1654 Hendrickie Jaghers, demeurant comme servante chez Rembrandt, fut accusée de commerce illicite avec le peintre, et comparut devant la commission; qu'elle reconnut le fait et reçut une réprimande sévère, avec défense d'assister à la sainte Cène [1].

M. Kramm, en mentionnant cette histoire, ajoute: « A la mort de sa femme, en 1642, il paraît qu'il mena une vie différente, de telle sorte que le nombre de ses œuvres en décrut. Il vécut en joyeux compère et dissipa ses biens, de façon que les gens comme il faut cessèrent de le voir. »

Pourquoi ces accusations en l'air? Pourquoi, en apprenant ce fait unique d'une relation libre avec une femme, en conclure à une vie déréglée dès la mort de sa femme en 1642? A-t-on jamais lu chez Houbraken, qui aime pourtant la chronique scandaleuse, chez Sandrart, chez Hoogstraten et autres contemporains, que Rembrandt vécût en débauché ou en libertin?

Ainsi voilà un fait, mais isolé, en admettant sans réplique l'unique assertion de sa servante: êtes-vous autorisé à en déduire toute une vie déréglée? D'ailleurs réclamons ici une mesure égale. Que cette fille se fût appelée la Fornarina, et tout le monde eût adoré son portrait et idéalisé cet amour non sanctionné par la loi. Ce qu'on a d'excuses pour le divin Raphaël, je les revendique pour un génie non moins grand, même si la *belle* porte le nom très-réel de Hendrickie Jaghers, et non quelque doux sobriquet italien ou français.

Puis ces sortes d'histoires ne sauraient être jugées qu'en parfaite connaissance de cause, ce qui n'est pas le cas ici. Peut-être Rembrandt a-t-il réparé ou voulu réparer par le mariage une légèreté passagère.

Mais cette époque fut bien autrement funeste pour notre peintre, par l'accroissement de gêne pécuniaire qui le conduisit à une complète insolvabilité [2].

Bien qu'en 1638 il se dise « *ex superabundanti* pourvu de

---

[1] M. Millies, professeur en théologie, a découvert cette pièce, qu'on trouve dans les *Vies des peintres* etc. de M. Kramm

[2] Scheltema, *Redevoering* etc. p. 72. *Discours*, p. 80.

biens,» nous le voyons déjà en 1639 presser Huijgens pour la remise de la somme que le Prince lui devait.

Le 29 janvier 1653 il emprunta à Cornelis Witsen, conseiller et ancien échevin à Amsterdam, la somme de *f* 4180, remboursable à un an de date. Le 14 mars de cette même année il emprunta pour un an à Isaak van Hertsbeeck *f* 4200. En décembre 1654 il comparut devant les échevins, déclarant être redevable à Christoffel Thijssens de 52 flor. 11 sous 4 d. de rente, pour une hypothèque sur son terrain et sa maison dans la Breedstraat, s'élevant à 1168 flor. 4 sous.

Deux ans plus tard, le 17 mai 1656, «ses affaires avaient tellement empiré [1]» qu'à la Chambre des orphelins il transféra le terrain et la maison à son fils Titus, âgé de 15 ans; «et cela par provision, jusqu'au moment où il aurait la volonté de convoler en secondes noces, époque à laquelle il délivrera à son fils l'entière succession de sa mère. En attendant il restera dans l'administration des charges et des revenus, et cela du consentement des parents de la mère.»

Dans cette dernière stipulation on peut voir encore une preuve de bonne entente entre lui et cette famille.

Cependant rien ne put empêcher sa ruine. Dans cette même année il fut déclaré insolvable; tous ses biens furent inventoriés le 25 juillet 1656, par ordre des commissaires de la *Desolate Boedelkamer* (chambre des insolvables). Vers la fin de 1657 les commissaires susnommés autorisèrent le concierge Thomas Jacobsz. Haring à vendre ses biens, ce qui fut effectué la même année, en l'hôtel de Barend Jansz. Schuurman, aubergiste du *Keizerskroon* (de la Couronne Impériale) dans la Kalverstraat.

Dans cette vente ne fut pas comprise la majeure partie des estampes et dessins, qui furent vendus en même lieu par Adriaan Hendriksen, en septembre 1658.

Spectacle navrant! A la porte d'une auberge, un placard, portant l'annonce d'une vente judiciaire d'estampes et de dessins de maîtres italiens, français, allemands, hollandais, et

[1] «.... waerna ... soo als sijn saecken begosten te verargeren....» Arrêt du Grand Conseil de 1665.

d'une quantité de dessins de Rembrandt, « tous rassemblés avec une grande curiosité par Rembrandt van Rijn » [1]. Dans cette même auberge, logeait le pauvre grand homme, sans foyer domestique, seul avec un enfant de quinze ans ; et dans la salle de vente de cet hôtel s'envolait par morceaux en quelques heures, sous le marteau du commissaire priseur, une collection exceptionnelle, prodigieuse, d'œuvres d'art, de curiosités, composée à force de temps avec l'amour, la passion d'un collectionneur, en un mot toutes les affections d'un artiste !

Quel caractère énergique, quel esprit indomptable ne devait pas posséder Rembrandt, pour n'avoir pas plié sous ce coup ! Certes il a souffert de voir se disperser ce qu'il aimait tant, mais à ne consulter que son œuvre peint et gravé, nul vestige de faiblesse ni de défaillance. Au contraire, il montra une activité incessante et un esprit toujours créateur et fécond en nouvelles ressources. En 1654, le magnifique *Rabbin* de Dresde, et peut-être le *Guerrier* de Brunswick ; une dizaine d'eaux-fortes ; en 1655, plusieurs peintures et sept eaux-fortes ; en 1656, l'année même de sa déconfiture, la superbe *Prédication de Saint Jean Baptiste*, un de ses chefs-d'œuvre et une autre œuvre hors ligne, *Jacob bénissant les enfants de Joseph ;* une *Leçon d'anatomie* du professeur Deyman, et des portraits et des eaux-fortes. En 1657, l'année de la vente, *Joseph accusé par la femme de Putiphar*, *l'Adoration des mages*, des portraits ; en 1658, plusieurs peintures et eaux-fortes, au rang des plus belles qu'il ait faites ; en 1659, *Moïse ;* en 1660, toujours des œuvres nouvelles, sans relâche. Et encore ne nommé-je que celles qui sont datées !

Mais terminons le triste récit de ses revers.

Le 1er février 1658, la maison de Rembrandt fut vendue, à la réquisition de Mr. Henricus Torquinius, curateur de la faillite. Elle fut adjugée à *f* 11218. Il fut permis à Rembrandt [2] de con-

---

[1] « .... bij den selven Rembrandt van Rijn met groote curieusheyt te samen versamelt. » Josi a publié cet avis dans son catalogue.

[2] Cette permission fut donnée au « propriétaire » (den eigenaar), c'est-à-dire van Rijn et non pas à l'acquéreur, comme il est dit par méprise dans la traduction du *Discours* de Scheltema, p. 84.

server deux poêles — celui que l'on voit dans l'eau-forte de la *Femme près du poêle* en fut peut-être — et plusieurs cloisons du grenier ayant servi aux élèves.

Titus reçut en fin de compte, le 5 novembre 1665, pour son héritage *f* 6952 9 sous, provenant de la vente de la maison et de l'héritage de son père et de sa mère. Somme qu'il ne toucha qu'en donnant caution aux commissaires de la Chambre des insolvables [1]. Toutes les collections du peintre ne produisirent qu'environ *f* 5000! Là encore le malheur le poursuivit. Ces collections [2] auraient dû rendre le quadruple, même en ces temps, si le moment n'avait été défavorable au commerce.

Après dix années de peines et de longues procédures, cette affaire fut terminée; les créanciers furent payés, Titus reçut ce qui lui revenait, et Rembrandt, dénué de tout, devait à 58 ans refaire son existence.

Comment parvint-il à cet état de détresse? Certains faits nous en donnent une explication assez claire.

Rembrandt était généreux, sans aucune prévoyance à l'endroit de l'argent. Il en gagnait beaucoup, tant par ses élèves, que par la grande fertilité de son pinceau, dont les produits étaient bien payés, et il possédait une quarantaine de mille florins, venant de sa femme. Il crut donc naïvement que sa caisse serait inépuisable.

Ajoutez à cela sa manie sans bornes d'acheter des objets d'art et de curiosité.

Voici enfin des circonstances qui offrent quelque intérêt. En 1651, son frère Adriaan van Rijn vendit la moitié de son moulin; en 1654, la veuve de ce dernier donna le reste du moulin en prêt; en 1652, un autre frère est mentionné dans les listes pour le 200e denier, comme «notoirement pauvre», et sa sœur Elisabeth comme «à moitié insolvable (half slecht), ses affaires vont très mal.»

Dans sa famille à lui il y avait donc gêne pécuniaire, et on peut admettre que Rembrandt, qui seul était dans l'aisance

---

[1] Pièce publiée par J. Burnet, *Rembrandt*, p. 7.

[2] Aujourd'hui elles vaudraient plusieurs centaines de mille florins.

et gagnait de l'argent, eut cette famille plus ou moins à sa charge.

Il n'est pas non plus invraisemblable que le malaise général, qui régna quelque temps à Amsterdam, ait influé sur la vente de ses œuvres. De 1653 à 1655, les fortunes et le commerce eurent beaucoup à souffrir; des centaines de maisons restaient inoccupées; les rentes étaient diminuées; des règlements furent faits pour refréner le luxe; on voulut diminuer d'un étage le plan de l'hôtel de ville en voie d'érection. Mais ce malaise ne dura que peu.

Il est encore quelques circonstances qui ont aggravé le mauvais état des affaires de van Rijn, et que je crois avoir trouvées dans les deux arrêts rendus par la Cour provinciale en 1662 et par le Grand conseil en 1665, dans la cause engagée entre Isaac van Hertsbeek et Louys Craeyers, le tuteur de Titus. Il résulte de l'exposé des faits, contenu dans ces arrêts, que peu après la mort de Saskia, et ensuite en 1647, Rembrandt fut contraint par quelques parents de Titus, nonobstant la stipulation du testament, de faire un inventaire de ses biens, qu'il évalua alors à *f* 40750; qu'on réclama pour Titus la moitié de cette somme et en outre une hypothèque légale sur la moitié des biens que Rembrandt possédait de son propre chef.

Toutefois il paraît que le droit de Titus à cette moitié ne fut pas reconnu, puisqu'à la fin il ne reçut pour sa part légitime que *f* 6952 [1].

Voilà donc Rembrandt attaqué non seulement par les créanciers, mais encore, et dès 1647, par une partie des parents de Titus.

Voilà enfin comment ces parents imprudents tuèrent la poule aux œufs d'or, et comment van Rijn fut obligé de se désaisir de ses biens.

Mais, se demande-t-on alors, où sont donc restés ses amis et ses protecteurs? L'ont-ils tous délaissé? Il est prudent ici de ne rien affirmer.

---

[1] Pour les amateurs de détails j'ai consigné dans l'Appendice l'examen des deux arrêts, pièces qui n'ont pas encore été publiées.

Donnant carrière au seul sentiment, on serait tenté d'écrire quelque diatribe sanglante contre une régence et contre des personnages qui laissèrent dans l'embarras un des plus grands génies de la peinture, comme ils laissèrent dans l'indigence leur plus grand poète, Joost van den Vondel, qu'ils gratifiaient en 1658 — coïncidence singulière! — d'un misérable petit emploi au mont de piété, emploi qui lui rapportait quelques centaines de florins!

On pourrait demander, ce que firent ces protecteurs de l'art, ces amis puissants, Huygens, Uytenbogaerd, Witsen, Six [1]?

Que faisait Tulp? C'était un autre maintenant qui exécutait son portrait, le représentant avec une chandelle auprès de lui et avec la devise: *aliis inserviendo consumor. Aliis*, mais pas à Rembrandt. Où restait Flinck? Lui, qui était riche et tenait une maison opulente, renfermant une belle galerie remplie de statues et de tableaux italiens?

Quoiqu'il me soit toujours inexpliquable qu'ils aient laissé le peintre dans de telles difficultés, il se peut qu'ils n'aient pu faire autrement; qu'en hommes pratiques ils aient compris la nécessité que l'affaire fût nettoyée de fond en comble et réglée par la loi; qu'ils lui aient conservé leur soutien et l'aient aidé à rétablir ses affaires.

Nous trouvons même plusieurs preuves que les amis ne rompirent pas avec lui. En 1655, nous le voyons en relations avec Menasseh, en 1656, avec Lutma; en cette même année il peint le superbe portrait de Six; en 1661, il eut des relations avec Heyblocq, Coppenol, Decker, Somer et les fidèles Roghman et Eeckhout.

J'en conclus que les amis ne l'ont pas délaissé, qu'ils l'ont au contraire mis en état de se relever du coup qui l'avait frappé.

Le 23 juillet 1654, Hendrickie Jaghers avait comparu devant les commissaires du consistoire. Le vendredi soir du 30 octobre de cette année, une enfant de «Rembrandt van Reijn» et de

---

[1] Van Eijnden et v. d. Willigen, *Hist. de la peinture* etc. I, p. 391, disent que le prof. Konijnenburg mentionne les démarches faites par Six pour empêcher la vente judiciaire des effets de Rembrandt. Je n'ai pu trouver son article qui doit avoir paru dans une de nos revues avant 1816.

« Hendricktie Stoffels » [1] fut baptisée et reçut le nom de Cornélia, que le peintre lui aura donné en souvenir de sa propre mère, ainsi qu'il l'avait fait déjà deux fois pour des enfants qu'il avait bientôt perdus.

Rembrandt a donc reconnu comme sien cet enfant. On s'est demandé s'il a épousé la mère. Mais si ce mariage avait été contracté, comment se serait-on servi en 1656 de l'expression: « par provision jusqu'au moment où il aura la volonté de convoler en *secondes noces* »? Jusqu'en 1656 ce mariage n'avait donc positivement pas eu lieu.

Mais voici une autre difficulté. Le testament de Saskia avait laissé Rembrandt en pleine possession de son héritage *sa vie durant et jusqu'à un second mariage.* Bien que quelques « amis de l'enfant du côté de Saskia » se fussent opposés à cette stipulation, il ne paraît pas que leur opposition ait eu quelque suite. Le tuteur de Titus pouvait avoir soin d'assurer à son pupille l'argent nécessaire à son éducation et sa part légitime, mais Titus ne pouvait prétendre à la succession *entière* de sa mère que dans le *seul* cas d'un second mariage. Si donc Rembrandt a transféré en 1656 à son fils sa maison comme héritage de sa mère, par provision et jusqu'à ce qu'il lui livrât l'héritage entier en cas de secondes noces, il est à présumer que ce cas était prochain. Et ici se présente un fait récemment découvert par M. Scheltema. Dans le livre mortuaire (doodboek) de la Westerkerk, la mention concernant la mort de Rembrandt est immédiatement suivie de ces mots:

« Le 21 décembre 1674 Catharina van Wijck, la veuve, a déclaré n'avoir aucun moyen de démontrer que ses enfants aient eu quelque chose de l'héritage du père, ce que Catharina Theunis Blanckerhoff, la tante, a témoigné être vrai. Présent M. Hinlopen » [2].

Voilà donc une autre femme de Rembrandt, inconnue jusqu'ici.

---

[1] Nul doute que cette Hendrickie Stoffels ne soit la même que Hendrickie Jaghers, qui prend ici le nom de son père. Fut témoin de la déclaration du baptême Anne Jans. M. Scheltema a trouvé cette mention dans le registre des baptêmes de la Vieille Eglise (oude kerk), Scheltema, *Discours*, 2e édit. pag. 152.

[2] Scheltema, *Discours*, 2e édit. pag. 153.

Fut-ce la troisième, ou est-ce avec celle-ci que le peintre contracta ce second mariage qui paraît prochain en 1656? Il se peut aussi que cette expression «en cas de secondes noces» n'ait été qu'une feinte, et qu'il n'ait transféré sa maison à son fils que pour la sauver du naufrage qu'il voyait prochain.

De nouvelles difficultés à propos de ce mariage surgissent des arrêts de la cour de Hollande de 1662 et du Grand Conseil de 1665 [1]. Il en résulte que quelques amis ou membres de la famille avaient soutenu, peu après la mort de Saskia et jusqu'en 1665, que Rembrandt devait céder à son fils la moitié des biens de sa femme, mais qu'ils n'ont jamais prétendu que Titus eût droit à l'héritage entier. Ce n'était donc pas en vertu de la clause résolutoire d'un second mariage qu'ils ont exigé ces biens pour Titus. Dans aucune de ces pièces judiciaires il n'est question d'un tel mariage. Et cependant, surtout dans les procès de 1662 et 1665, on n'aurait pas manqué d'en faire un des arguments les plus efficaces. De tout cela il faut à mon avis déduire que van Rijn ne se remaria pas avant janvier 1665.

Après la vente de sa maison, Rembrandt en loua une autre sur le côté nord du Rozengracht, canal situé à l'extrémité occidentale de la ville. Un jeu bizarre du sort plaça Rembrandt en face d'un établissement nommé le *Labyrinthe.* C'était un labyrinthe aussi que sa vie durant les dernières années. Peut-être Catherine van Wijck fut-elle l'Ariane qui l'en délivra. Ce *Labyrinthe* donc, le *Doolhof* renommé d'Amsterdam, était un lieu d'agrément avec jardin. Une porte en pierre en formait l'entrée. Déjà depuis longtemps on avait à Amsterdam de ces sortes de jardins publics, mais qui furent souvent de mauvais lieux «où se trouvaient toutes espèces de truands et de courtisanes.» David Lingelbach de Francfort sur le Mein, le père du peintre, qui possédait en 1639 un *Labyrinthe* — le nom était devenu générique — sur le Loyergracht, acheta en 1646 un jardin et des maisons sur le côté sud du Rozengracht, entre les deux derniers ponts, et y

[1] Voir les pièces à l'Appendice.

fonda un nouveau *Labyrinthe*, établissement honnête qui surpassait tous les autres en splendeur et qui devint le Labyrinthe par excellence.

On y donnait de la musique et tous genres de représentations, et on y prenait des rafraîchissements. Le jardin était arrangé en labyrinthe avec des bosquets, des bancs, des haies, des sentiers tournants, des grottes et des rochers, avec un pavillon au milieu. Des fontaines étaient ornées des *Quatre parties du monde*, des *Quatre saisons*, des *Quatre vertus*, des *Quatre vices*, des *Quatre éléments*, le tout couronné par le *Grand Christophe;* il y avait aussi des jets d'eau avec surprises, où l'on s'amusait surtout avec les jeunes demoiselles. Le jardin renfermait une foule de figures et de groupes empruntés à la Bible et à la mythologie: Bacchus, avec trois Satyres et Cupidon, sur un char attelé de deux tigres, allant consoler Ariane délaissée. C'était de l'invention de Vinckenbrinck. On y voyait encore Thésée combattant le Minotaure et St. Jean Baptiste prêchant dans le désert devant la foule du peuple, le tout très-curieux par ses mouvements. Plusieurs de ces figures étaient à mécanique.

Qui sait si Rembrandt ne trouva pas là l'idée de son magnifique tableau de la *Prédication de St. Jean*, qui est justement de 1656.

Il y avait enfin le palais de Salomon, la *farce de Hansje*, le martyre des apôtres, la fille d'Hérode dansant et apportant la tête de Saint Jean; un coq qui chantait toutes les heures; le tyran duc d'Albe; la Saint Barthélemy; Esther et Assuérus; et un joueur de violon en Neptune, qui de son coup d'archet faisait jaillir l'eau des cordes.

Curieux et bizarre assemblage qui nous offre un coup d'œil sur les sujets goutés du public d'alors et qu'on retrouve dans les productions de la poésie et de la peinture du temps!

XXXVI.

ŒUVRES DE 1655—1656.

Au milieu de ses infortunes, dont nous avons poursuivi le récit jusqu'en 1660, le pinceau et la pointe de Rembrandt ne connurent ni trêve ni défaillance.

Si quelque chose indique l'état de son esprit dans ce temps, c'est une tension plus forte encore, comme si le besoin d'efforts plus grands se fût fait sentir, à mesure que les difficultés s'accumulaient autour de lui. L'artiste prend un élan vraiment sublime. Il se dégage plus que jamais du passé et découvre des horizons nouveaux. Ici se placent le *Jacob*, la *Prédication de Saint Jean*, l'*Ecce homo*, le *Portrait de Six*, etc., œuvres qui constituent une période très-marquée et très-différente, par l'exécution et par le coloris.

En 1655, nous trouvons d'abord l'*Intérieur d'étable* avec un bœuf abattu et suspendu à une poutre (musée du Louvre), peinture puissante de couleur et de modelé; puis deux *Portraits* (à la galerie de Cassel), dont l'un, daté, est plutôt une étude. C'est un homme portant cuirasse et brassards de fer et tenant une lance. Peinture couleur de fer; la tête avec des ombres grisâtres en harmonie avec les tons de l'armure; touche large et vigoureuse.

L'autre, sur une toile de dimensions égales, n'est pas daté, mais appartient évidemment soit à cette même année, soit à 1656 à cause du ton et des couleurs particulières à cette époque. C'est le portrait d'un porte-drapeau de la garde civique, pareil à celui de la collection de M. J. de Rothschild. Il est fièrement campé, le bras droit sur la hanche, un coutelas dans la ceinture, tenant par la hampe un drapeau blanc qui lui retombe sur

l'épaule gauche. La tête, peu éclairée et couverte d'un bonnet à plume rouge, se détache en vigueur sur le clair du drapeau. Il tourne vers le spectateur sa face vigoureuse, ornée d'une longue moustache polonaise. Le dessin à l'encre de Chine de ce portrait, est au musée de Dresde. Personnage de Frans Hals comme type et comme pose, il rappelle aussi par la touche ample et plate la manière de peindre de celui-ci [1]. Quant aux couleurs, on y remarque ces tons jaunâtres, mélangés de brun, de noir et de gris, qui se montrent aussi dans le *Jacob bénissant*.

Enfin un *Ecce homo* ou *Jésus présenté au peuple*, peint en grisaille, la même composition que l'eau-forte de cette année. Le bourgmestre W. Six a possédé ce tableau, qui se trouve aujourd'hui en Angleterre.

L'année 1656 a vu naître une grande peinture, dont on a perdu la trace: la *Leçon d'anatomie du docteur Joan Deyman* [2]. Il est à remarquer que les médecins les plus renommés d'Amsterdam ont été en relation avec Rembrandt. D'abord ce furent Tulp et Kalkoen. Puis Ephraim Bueno, Tholinx, van der Linden; maintenant Deyman, qui fut en 1653 *Inspector* du collége médical, ayant succédé au docteur Franciscus Sylvius. Ce tableau ornait la salle des chirurgiens à Amstërdam. Wagenaar, dans sa Description d'Amsterdam, et Reynolds, dans son Voyage, ont conservé le souvenir de ce tableau, sur lequel, de nos jours, M. le docteur Tilanus a publié des documents intéressants. Il a trouvé dans les registres et manuscrits de cette corporation, que ce tableau fut peint en 1656, et qu'il contenait, outre le docteur Deyman, huit autres portraits de docteurs.

Reynolds le vit en 1781, et voici ce qu'il en dit: «Au premier étage (dans l'édifice où se tenaient les séances des chirurgiens), il y a encore de Rembrandt un sujet pareil (à la *Leçon d'anatomie de Tulp*): le professeur Deyman, debout près d'un cadavre, qui est si fort en raccourci que les pieds et les mains se touchent pour ainsi dire; il est couché sur le dos, les

[1] Les anciens Hollandais avaient pour désigner cette manière le mot *aanzwabberen*, ou *overzwadderen*, ou bien comme disait Jordaens: lustich toe zabberen.

[2] Un Cornelis Sylvius avait épousé une Margareta Deyman. C'est peut-être encore une explication des relations de Rembrandt avec le docteur Deyman.

pieds tournés vers le spectateur. Il y a quelque chose de sublime dans le caractère de la tête, qui en rappelle une de Michel-Ange. Le tout est bien peint et le coloris tient beaucoup de celui du Titien.»

Je possède un dessin à la pierre noire, fait en 1760 par J. Dilhoff, d'après Rembrandt. Ce curieux dessin représente un cadavre couché sur une table, fortement en raccourci; les *pieds et les mains se touchent presque et les pieds sont tournés vers le spectateur*, juste comme le décrit Reynolds. Près du cadavre est un homme debout (Deyman), la tête couverte d'un chapeau et tenant comme une coupe la partie supérieure du crâne du mort. C'est assurément d'après une étude peinte par Rembrandt que ce dessin est copié, et tout fait croire que ce fut une étude pour la *Leçon* de Deyman. S'il en est ainsi, il resterait un souvenir remarquable de cette peinture égarée depuis, et peut-être un moyen de la retrouver.

Il en existe un autre non moins intéressant, un petit croquis à contours larges avec quelques lavis à l'encre de Chine, que possède M. Six à Amsterdam. Theâtre anatomique; au milieu le cadavre dont on voit la plante des pieds exactement comme dans le dessin de Dilhoff; derrière et autour neuf personnages qui regardent et écoutent. Le tout compris dans un encadrement retraçant un dessus de cheminée, comme celui de la chambre où le tableau paraît avoir été placé. C'est sans aucun doute l'esquisse pour le tableau représentant le professeur Deyman.

J'ai parlé d'une manière spéciale de peindre adoptée par Rembrandt durant cette période. Le coloris forme la transition de la manière dorée de la *Sortie*, entre 1640 et 50, aux éclats fulgurants de la *Famille* de Brunswick et aux chaudes et vigoureuses harmonies des *Syndics*.

Ce système de coloris consiste en une couleur fauve dominante, harmonisée avec des couleurs secondaires et subordonnées à la principale; dans l'emploi de bruns, de jaunes, de gris perle et de couleurs neutres, avec des tons plus vifs de rouge, mais d'un rouge assourdi et pâle, qui se lie avec les bruns et jaunes.

Deux superbes tableaux, des chefs-d'œuvre, en sont des spé-

cimens. Une grande toile, qui se trouve à Cassel, représente sur la gauche le vieux Jacob à demi-couché sur son lit et soutenu par des coussins. Sa tête vénérable ornée d'une longue barbe blanche et couverte d'une espèce de calotte, est vue de profil. Il étend les mains sur les enfants de Joseph et de sa femme Asnath, qu'on ne voit qu'à mi-corps derrière le lit. La femme joint les mains et Joseph veut diriger la droite de son père vers la tête de Menassé, son aîné. La pensée, le sentiment et la couleur s'unissent ici dans une expression sublime. La figure du patriarche, le caractère de la femme, la naïveté des enfants, surtout le bambin blond, qui reçoit la bénédiction, ses petites mains croisées sur sa poitrine, tout cela est plein de grandeur et de poésie. On dirait qu'il est impossible que cette scène se soit passé autrement; car ce tableau est l'expression humaine et poétique à la fois de la nature prise sur le fait. Il y a plusieurs toiles superbes de Rembrandt qui portent le cachet de son temps. Il en est d'autres qui semblent appartenir à tous les temps, comme les chefs-d'œuvre de la plastique grecque. Les figures du Parthénon, belles absolument, sont de notre siècle tout aussi bien que du cinquième avant notre ère De même pour cette œuvre, tellement absolue et universelle qu'elle paraît moderne, en ce sens qu'elle est tout proche de nous.

La lumière, qui vient de gauche, éclaire Jacob par derrière et laisse son visage dans l'ombre. Il a la tête couverte d'une cape jaunâtre bordée de fourrure de couleur claire; la manche du bras droit d'un beau ton gris; la main peinte, comme celle de Six, par larges touches plates. Le lit est couvert d'un linge et d'une couverture d'un rouge pâle et fauve. Joseph est coiffé d'un turban. Sa femme porte un haut bonnet, d'où pend un long voile, et un vêtement de couleurs grises et brun fauve. L'enfant d'un blond jaune, porte une veste jaune; sa tête, éclairée par reflets, a des tons extrêmement fins et d'une délicatesse superbe. On voit quelles sont ici les couleurs employées, les gris, le brun fauve, qui dans sa plus haute note n'est que du rouge assourdi, et le jaune. Tout cela est d'un aspect mystérieux, dans une lumière fine et tamisée, rempli de tons et de demi-tons d'une indicible finesse. La touche est d'une liberté,

d'une ampleur, d'une légèreté surprenantes; en détail on dirait souvent une esquisse, mais l'ensemble si harmonieux et si complet indique au contraire la maturité et la profondeur du travail.

Ce chef-d'œuvre est un des jalons dans la carrière du maître: — l'*Anatomie* 1632, le *Festin de Samson* 1638, la *Sortie* 1642, le *Jacob* 1656; bientôt les *Syndics* de 1661, et enfin la *Fiancée* de van der Hoop et la *Famille* de Brunswick.

Dans le même style de coloris que cette toile monumentale, Rembrandt exécuta un tableau à petites figures, la ***Prédication de Saint Jean Baptiste.*** Je ne connais ce tableau que par l'eau-forte de Norblin, que j'ai devant moi, et par les renseignements d'un peintre de mes amis qui l'a vu dans la galerie Fesch. Il paraît que cette composition ne comprenait à l'origine que le groupe formé par le prédicateur et par les personnages de son entourage direct. Puis Rembrandt a agrandi la scène et autour de ce noyau il a ajouté quatre bandes de toile, pour les figures à cheval, celles derrière St. Jean et quelques groupes sur le devant. Enfin il a ajouté plusieurs morceaux pour le paysage lointain et pour le premier plan. Le tout consiste de cette manière en huit à dix morceaux. La composition a grandi pour ainsi dire chemin faisant. En théorie on n'admettrait pas qu'une œuvre d'art pût recevoir de cette façon une unité bien complète. Et cependant cette œuvre, avec une centaine de figures, prouve une fois de plus et le plus péremptoirement peut-être le talent supérieur de Rembrandt pour la composition. Le magnifique paysage où se passe la scène, représente un long versant de montagne, d'où s'élève un rocher qui couvre la moitié du fond à gauche jusqu'au bord du cadre; à quelque distance de ce rocher, un pont à deux arches donne accès à des montagnes sur lesquelles une ville forme le lointain à droite. Un bout de ciel de ce côté est couvert d'un rideau de nuages. Sous l'une des arches du pont, un grand fleuve s'échappe en cascade. Près de la paroi du rocher, non loin d'un obélisque à buste d'empereur, Saint Jean est debout, prêchant, la main étendue. Point d'auréole, point de croix, point de peau de chameau. Rembrandt paraît à la hauteur de la critique moderne; son St. Jean est un personnage historique et vrai. Autour de lui, une centaine de figures, divisées

par groupes qui s'enchaînent et s'enchevêtrent admirablement sur le terrain entier. Impossible de décrire toutes ces lignes et ces masses pleines d'art et de naturel. C'est tout un monde de types, de caractères, de gestes, de physionomies, de costumes. Les *meetings* religieux, que notre temps a vu se renouveler, pourraient offrir un équivalent à cette scène. On y voit de tout. Une caravane avec ses chameaux; des cavaliers richement costumés; un saltimbanque avec sa caisse surmontée d'un singe; des chiens qui aboient et se battent; des gens du peuple écoutant avec onction; des curieux à l'air moqueur; des femmes avec leurs marmots, des enfants qui se querellent pour une grappe de raisins, un autre jouant au cocher avec un fouet; enfin des Arabes armés de piques et d'arcs. Il n'y manque pas non plus de ces traits d'une réalité vulgaire, comme la femme au premier plan, qui .... soulage son enfant!

« Je me souviens », dit notre ami Hoogstraten, « avoir vu certain morceau bien composé de Rembrandt, représentant une Prédication de St. Jean; on y voyait une componction remarquable dans les auditeurs de diverses espèces; mais on y voyait aussi un chien qui d'une manière très-peu édifiante carressait une chienne. Je ne nie pas que ce soit naturel et que cela n'arrive, mais je soutiens que, dans cette scène, c'est d'une inconvenance détestable. On pourrait dire à cause de ce détail que c'est plutôt une prédication de Diogène le Cynique que de St. Jean. De telles représentations révèlent l'esprit borné du maître. »

Il faut que j'observe d'abord que Hoogstraten se trompe à l'égard des chiens. Au moins sur l'estampe de Norblin, les deux chiens se battent. Mais Hoogstraten aurait pu nous opposer la femme et l'enfant. Je réponds que ces sortes de traits résultent directement de ce qui distingue de nous, hommes d'une époque réfléchie, les artistes naïfs et francs. Ils donnaient dans ces grandes compositions épiques et dramatiques ce que la vie offrait dans son échelle entière, le haut et le bas. Ils y gagnaient des contrastes puissants, qui, comme les scènes humoristiques des tragédies de Shakspeare et comme un scherzo dans une symphonie sévère, reposent, ravivent l'attention, et par leur opposition, font valoir davantage les parties sérieuses.

Un des groupes les plus fins et les plus spirituels est celui des trois pharisiens ou docteurs qui tournent le dos au sermoneur austère et s'en vont épiloguant sur ses paroles. O l'impayable trio! Impossible d'imaginer trois figures d'un comique touchant d'aussi près au sublime, et surtout trois physionomies aussi diaboliquement moqueuses! Jamais je n'en ai vu de pareilles.

Ce chef-d'œuvre, pour la composition, le dessin, le caractère, l'expression, en est un aussi pour la touche et l'effet.

Du ciel, qui est clair au milieu du tableau, part un beau rayon de soleil, qui dorant avec finesse et légèreté les montagnes du fond, le pont et la cascade, éclaire vivement le prédicateur et son entourage, et se disperse alors en fines demi-teintes, laissant par-ci par-là quelques réveillons. Toutes les ombres, bien que d'un effet puissant, sont fort transparentes; tout est harmonieux et tranquille, malgré l'immense variété; tout est spirituellement caressé et dessiné avec le pinceau. Les couleurs sont grises, jaunâtres, brunes, rouges, tous les tons infiniment délicats et distingués qu'on remarque dans le *Jacob* à Cassel. C'est pourquoi les anciens auteurs nomment ce tableau une grisaille, un camaieu.

Cette toile a fait partie du cabinet de Jan Six. Zomer, qui en dressa le catalogue en 1702, ne manqua pas d'en faire l'éloge: « tableau aussi original et d'un art aussi extraordinaire qu'on peut l'imaginer » [1].

Le magnifique portrait de Six, dont j'ai parlé, est exécuté d'après les mêmes combinaisons de couleurs et dans le même style large, si profond et si fin, malgré sa rudesse apparente. La galerie de Cassel possède un portrait dans ce style. Un mathématicien ou constructeur est assis à une table couverte de papiers, sur laquelle repose son bras droit. Sa chevelure grise est parsemée de cheveux noirs; son manteau rouge fauve, couleur répétée sur la palette de cette année, est bordé de fourrures brun clair. La main droite tient une plume, la gauche une équerre; mains veinées et d'un faire magistral; tête pensive et pleine de caractère.

---

[1] St. Jans predicatie, in 't grauw, van Rembrand van Rijn, zoo raar en ongemeen konstig als te bedenken is. ƒ 710.

Au musée de Leipzig, j'ai remarqué un buste où le peintre s'est représenté de face avec une toque brun foncé qui ombrage son front; la joue droite, le menton et le bout du nez sont seuls éclairés. Une partie de la chemise rouge se montre sous l'habit brun entr'ouvert. Fond brun clair, légèrement frotté. Cette étude, largement brossée, appartient évidemment à cette époque. Elle fait penser à Fabritius, mais j'incline cependant à l'attribuer à Rembrandt.

Un grand et beau tableau, trop peu admiré, est le ***Maître de la vigne***, de 1656, qui se trouve au musée Städel à Francfort. On trouvera la description du sujet dans le catalogue. Ici j'ajoute qu'il est peint largement, mais sans beaucoup d'empâtements. Le coloris est vigoureux et pourtant un peu retenu. L'harmonie consiste dans le tapis de table rouge à fleurs foncées, le vert bronzé de l'habit du jeune écrivain à droite, le brun bronzé dans l'habit et le turban du maître, et dans le brun verdâtre du fond et des figures accessoires. Même les mains sont presque sans couleurs et en des tons brun bistre; ces mains sont d'une grande beauté. Tout l'ensemble de cette peinture, en un ton neutre et mineur, est fort beau. Il frappe peu parcequ'il est simple et d'un effet tranquille, qu'il n'a pas cette splendeur qui éblouit les yeux, mais c'est une des œuvres très-sérieuses et très-belles du peintre, qui ici encore a su varier son coloris.

Nous voyons le peintre-graveur occupé d'abord de quatre petites estampes pour un livre curieux de son ami Menasseh. Ce livre, la ***Piedra Gloriosa*** [1], contient un exposé des vues de l'auteur sur la vision de Daniel et le songe de Nabuchodonosor. Les sujets illustrés par Rembrandt sont l'***Échelle de Jacob***, le ***Combat de Goliath***, la ***Statue de Nabuchodonosor*** et la ***Vision d'Ézéchiel***. Dans cette dernière pièce se trouve la seule représentation que Rembrandt ait faite de Dieu au ciel. Il l'a indiqué en quelques traits légers, sous une auréole circulaire et dans une gerbe de lumière rayonnante. Le graveur a tiré ces planches avec plusieurs sortes d'effet, changeant les lumières et les ombres. Ces épreuves sont fortement chargées d'ombres veloutées.

---

[1] Il parut à Amsterdam en 1655, in 12.

L'histoire d'Abraham lui offrit en 1655 le sujet du *Sacrifice d'Isaac*, belle composition gravée d'une pointe très-délicate, et en 1656 *Abraham recevant les trois anges*, ou pour mieux dire, Dieu et les deux anges, composition étrange mais bien sentie et pleine de grandeur, gravée d'une pointe grasse et large.

Les deux pièces capitales de 1655 sont la *Présentation de Jésus au peuple* [1] et les *Trois croix*. Une estampe de Lucas van Leyden l'a inspiré pour la première de ces compositions, car on retrouve dans celle-ci plusieurs détails et le même arrangement général. Elle est d'un grand caractère. C'est une de ces feuilles qu'on peut regarder des heures. Rembrandt a fait plusieurs expériences avec ce cuivre, dont il existe sept états différents. Tout le fond de la composition est formé par un grand édifice vu de face, espèce d'hôtel de ville, tel que la Renaissance les avait bâtis en Hollande. Sur le perron sont Jésus et Pilate avec sa suite; devant eux, sur les marches, aux fenêtres, une quantité de figures, indiquées la plupart au trait et légèrement ombrées ça et là, toutes d'une merveilleuse finesse d'expression et de caractère.

Dans un état suivant, Rembrandt a modifié l'aspect de la pièce; il a effacé le peuple devant le perron; celle-ci est à moitié dans l'ombre et on y remarque deux voûtes d'un souterrain avec un mascaron au milieu. Par là, le groupe de Jésus et de Pilate est devenu principal au lieu de secondaire. Nous regrettons les groupes si spirituels, mais par ce sacrifice l'effet a gagné en grandeur. Puis reprenant par-ci par-là sa planche et la parcourant la pointe à la main, il a ajouté ici quelques travaux, là un détail, ailleurs il a accentué la touche, de sorte qu'en divers endroits l'estampe montre plus de manière noire. Le contraste des clairs et des ombres est plus saillant, l'effet général est augmenté.

C'est ainsi que cet esprit toujours à la recherche du mieux a travaillé cette planche. Il en a agi plus librement encore avec une autre grande planche [2], les *Trois croix*. Comme gravure, c'est un des coups les plus hardis du maître.

---

[1] C'est la composition que Rembrandt a peinte aussi en grisaille.

[2] Elle est de l'année 1655 et non pas de 53, ainsi qu'on l'accepte ordinairement. La vieille forme des 5 donne souvent lieu à des erreurs.

Dans ce Calvaire, les trois croix sont au milieu, inondées de la lumière céleste; elles sont entourées de cavaliers, de soldats, de parents et amis de Jésus. Au coin droit, le terrain raboteux avec du feuillage; au coin gauche dans l'ombre, des groupes de Juifs, s'éloignant à grands pas, comme ces Juifs qui s'éloignent dans la *Prédication de Saint Jean;* un autre se cachant le visage avec un geste supérieurement rendu; au premier plan, au milieu, deux figures s'enfuient. Les ténèbres miraculeuses, couvrant la terre en ce moment, les saisissent tous d'épouvante. Aux deux coins de la composition, des nuages noirs se ruent sur la scène. Cette pensée, Rembrandt en a voulu poursuivre l'effet. D'une grosse pointe, maniée avec une fougue inouie, il a repris la planche entière. Par des coups vigoureux il avait d'abord accentué la charpente des figures. Maintenant il les change presque toutes. Un des deux fuyards au premier plan disparaît; le groupe de ceux qui s'éloignent à gauche également. Un cavalier d'un beau dessin, qu'on remarquait au deuxième plan dans l'ombre, fait place au cheval qui se cabre et à l'homme au triple turban. Par des traits raclés, non ébarbés, il renforce les ombres, qui en ce moment d'agonie se massent autour de la croix. Jamais la pointe sèche n'avait encore été employée à des effets aussi hardis. L'impression est étrange, fantastique, lugubre et au plus haut degré sublime!

L'œuvre gravé nous présente plusieurs nouveaux personnages: les Haring, Francen, Lutma, Tholinx, nouvelle série de portraits admirables. Après les magnifiques portraits de Six, Asselijn, Bueno, comment trouver quelque chose de plus beau encore? Et cependant c'est bien le cas pour le portrait du vieux Haring. C'est pour moi le nec plus ultra de la gravure, qui atteint ici à des effets qui ne semblaient réservés qu'au pinceau. Le vieux Haring est assis dans son fauteuil, couvert d'un manteau velouté d'où sortent les mains; sur les pénombres du fond se détache sa belle tête. Dans cette tête, modelée avec une délicatesse et une morbidesse incomparables, et à vrai dire dans toute la pièce, le travail, la taille, la matière, disparaissent entièrement. L'impression est immédiate; l'idée de se rendre compte des moyens d'exécution ne vient qu'après avoir long-

temps admiré, et on se demande à la fin, comment il est possible de faire de tels prodiges avec une pointe à graver. Ce n'est que dans les rarissimes épreuves de première qualité que ce portrait offre ce degré de perfection; celle du cabinet d'Amsterdam par exemple, où l'éclat doré du papier fort du Japon ajoute encore à la magie du chef-d'œuvre.

Le fils, Thomas Jacobsz. Haring [1], était concierge à la Chambre des insolvables, ainsi que son père, et devait vendre en 1657 les collections de Rembrandt. Présidant aux encans, il aura connu Rembrandt comme un des habitués des ventes d'objets d'art. Rembrandt fit son portrait en 1655. Superbe portrait encore! M. Blanc a fait cette juste remarque: « Quelle n'est pas la puissance du génie! Voilà un simple concierge, et dès qu'il pose devant Rembrandt, je ne sais quel rayon de poésie pénètre dans son étroite demeure. Il se transfigure sous l'œil du peintre....»

C'est là le caractère distinctif de l'art de Rembrandt.

Abraham Francen, qui était marchand et amateur d'objets d'art, fut certainement un ami du peintre. Il lui servit de caution dans sa déconfiture; en 1665 il se rendit caution pour Titus, et appuya encore de sa signature une requête de Titus, déclarant qu'il le connaissait très-bien. Rembrandt fit son portrait, probablement vers 1655, et le représenta entouré d'objets d'art. Francen regarde une estampe; un portefeuille est devant lui sur la table; au mur pendent deux tableaux et un triptyque, dont le centre représente un crucifiement. Il est assis, le dos tourné vers la fenêtre d'où vient le jour. Le travail de cette estampe, qui tient du *Jeune Haring* et du *Lutma*, la fait ranger ici. Dans les états divers de ce portrait on remarque une particularité qui se répète ailleurs. Dans le premier état, on ne voit pas le paysage, le visage du personnage est différent et celui-ci est assis sur une chaise ordinaire, indiquée en quelques traits. Dans les états plus avancés, Rembrandt a ajouté le paysage, derrière la fenêtre, rajeuni le visage et changé la chaise ordinaire en

[1] Dans une représentation de la garde civique, à l'hôtel de ville d'Amsterdam, peinte par Theod. de Keyser en 1632, figure un Thomas Jacobsz. Heringh. Est-ce le même personnage?

un beau fauteuil sculpté. Ainsi dans la toute première épreuve du *Ministre Uytenbogaerd*, celui-ci a devant lui un de ces grands livres que les collectionneurs emploient à garder leurs dessins et estampes [1]. Dans l'état suivant, ce livre est devenu une Bible. On a reproché aux vieux peintres hollandais de suivre la nature sans discernement; on a démontré au moyen de leurs croquis comment un Raphaël, un Michel-Ange, après avoir fait leurs études d'après nature, les embellissaient, les idéalisaient en achevant leurs compositions. Eh bien, voici des preuves que Rembrandt ne procédait pas autrement. Il ébauchait sur le cuivre d'après nature le modèle tel qu'il le voyait sur une chaise ordinaire, ou avec un des cartons de son atelier devant lui, etc. Ensuite, il embellissait, il idéalisait dans son style. Cette remarque refute une erreur bien générale chez ceux qui se sont représenté les peintres hollandais comme des appareils photographiques.

Johannes Lutma, le père, dont van Rijn fit le portrait en 1656, doit aussi avoir été des intimes du peintre, puisqu'il lui fit un si beau portrait. Le vieil artiste, né à Groningue en 1584, mais venu bientôt à Amsterdam, s'y était fait un renom comme sculpteur [2], comme orfèvre, par ses œuvres repoussées et par ses dessins et compositions d'ornements. Lutma, qui avait visité Rome, en avait rapporté beaucoup d'estampes; il était amateur et collectionneur, lui aussi. Rembrandt l'a représenté assis, tenant une statuette, et près de lui les objets de son art, une soucoupe repoussée, une boîte de poinçons, un maillet. Une expression fine et attentive anime le visage. La gravure est aussi libre que possible, et comme tout est senti et rendu! Quel relief, quelle richesse de tons et quelle infinité de ressources pour rendre différentes espèces d'étoffe! En cette même année son fils, l'auteur des gravures au poinçon, fit un portrait de lui dans une attitude analogue. Lutma a ôté ses lunettes et sa main, tenant un porte-crayon, se repose. Il regarde une feuille de dessin, assurément une

---

[1] Een kunstboek.

[2] En 1649 il avait fait pour le compte de la ville plusieurs médailles commémoratives de la paix de Westphalie.

de ses compositions, que son fils grava sous le titre de *Diverses fantaisies plaisantes à l'usage des orfèvres, etc.* [1] Dans cette superbe eau-forte le jeune Lutma se montre inspiré de Rembrandt, au cercle de qui il appartient et dont il fut un des admirateurs [2].

Il est encore un beau portrait qui, par le genre de la gravure, se rattache à quelques pièces de cette période. C'est celui qu'on appelle l'avocat van Tol. Le personnage est assis devant une table couverte de livres, et près de lui se trouvent trois bocaux de pharmacien.

Cela a fait soupçonner le malheureux avocat d'expériences alchimiques. La vérité est que le soi-disant avocat n'est autre que le docteur Arnoldus Tholinx, un des *Inspectores* du collége médical et médecin en renom. Rembrandt l'a donc très-bien représenté avec les objets de ses études [3].

Je retrouve ce même personnage dans le beau buste de vieillard de la collection van Brienen, daté 1656 [4], vigoureuse et belle peinture, d'une touche empâtée, d'un relief et d'une couleur puissantes, qui rappelle les têtes des *Syndics*.

---

[1] Verscheyde snakerijen dienstich voor Goutsmits, Beelthouwers, Steenhouwers enz. 12 feuilles in folio.

[2] On a de lui quelques gravures d'après Lievens, Eeckhout, Rembrandt, et des ornements composés par son père. Vondel a fait des vers sur Lutma le père:

De vader toont zich uitgeleert,
Als hij uitvindingen schakeert, etc.

[3] Tholinx était Inspector dès 1643, et en 1653 Joannes Deyman lui succéda.

Ces inspecteurs étaient tenus de veiller à la stricte observation du nouveau Dispensatorium ou livre pour les apothicaires, composé par Tulp et ses confrères. Tous ces noms, on le voit, sont familiers dans l'œuvre de Rembrandt.

Tholinx est cité comme médecin dans les vers de Heijblocq sur la mort de P. Proelius en 1663, mort

. . . . qu'un Tulp savant
Ni un Tholinx ne pouvaient prévenir.

[4] Selon d'autres 1665; je crois que c'est bien 56.

XXXVII.

1657--60.

l'Adoration des Mages, conservée au palais Buckingham, a joui, du vivant même de Rembrandt, d'une grande célébrité, qui se perpétua dans les catalogues des ventes subséquentes, où ce tableau apparait sous le titre du « célèbre tableau des trois Mages avec le toit en tuiles de Woerden [1], » « superbe et vigoureux, de sa meilleure manière. » Cette grande composition (4 pieds de haut sur 2) est disposée avec tout le pittoresque auquel se prêtait un tel sujet sous le pinceau de Rembrandt. Le groupe principal, au coin droit, est vivement éclairé d'une lumière dorée; un des Mages est agenouillé devant Marie, dans une attitude et un costume qui rappellent la planche que Goltzius a gravée dans la manière de Lucas van Leyden.

Derrière les Mages se montre leur caravane — un chameau, un serviteur portant un grand parasol, et une quantité de figures. Tous les costumes et tous les détails sont d'une grande richesse et d'un goût de curieuse recherche. Cette peinture est fortement empâtée dans la lumière, d'un beau ton doré, profond et mûr.

On serait embarrassé de décider à quelle époque Rembrandt a peint ses plus beaux portraits. Décidément après 1640 il s'y montre plus grand qu'avant; puis il devient de plus en plus magistral et poétique. Devant les gardes civiques de Cock on n'oserait dire qu'il y en ait de plus beaux. Devant madame Daey on déclare que c'est le nec plus ultra. Et pourtant il « va oultre, » ce magicien. Il nous donne le *Rabbin* de 1644 (Suermondt-Berlin); le *Rabbin* de 1651 à la National gallery; le *Rabbin* de 1654, à

[1] Village où se fabriquaient ces tuiles.

Dresde; le portrait de femme au Louvre; puis une chose toute différente dans le Six de 1656.

Vers 1657 il produit plusieurs portraits superbes, mais qui seront encore dépassés à la fin peut-être, — car il ne faut jurer de rien avec Rembrandt, — par les *Syndics*, par la *Famille* à Brunswick, par le *Rembrandt riant* des dernières années. Qui sait s'il avait vécu plus tard....?

Ces portraits de 1657 sont brillants, splendides. Leur manière est inaugurée par la *Femme* au Louvre, les *Rabbins* de 1651, 1654. Voici le *Portrait d'homme* de 1657 qui est dans ce style. Il est à la National gallery. J'ai constaté la date, qui est 1657, et non pas —59, ainsi que l'indique le catalogue et le fac-simile qu'il reproduit. L'homme est assis presque de face, devant une table sur laquelle est posé un livre fermé. Les mains jointes, il regarde et paraît méditer. Un beau poignard dans son fourreau est suspendu au mur, et du même côté se voit un pilastre orné d'un médaillon en bas-relief avec des figures antiques. Le costume se compose d'une ample robe brune à fourrures et d'un petit bonnet rouge. Le tableau de couleur foncée est de ceux que Rembrandt voulait être vus en forte lumière. Je l'ai étudié vers 5 heures, quand le soleil frappait en plein la toile. Alors tout s'anime, tout est visible et reprend ses tons chauds et dorés. La tête est seule en pleine lumière, les mains dans la demi-teinte. Les couleurs brûlantes sont du brun, du rouge, ensoleillés. Le visage fortement empaté, mais très-fouillé et comme ciselé par le pinceau, la barbe et la moustache grises, sont obtenus au moyen de couleurs qui tirent sur le vert, comme dans le superbe *Rabbin* du musée de Dresde de 1654. Le visage est plein de vie, surtout dans les yeux foncés. C'est une véritable merveille de couleur, d'expression, de poésie.

Il est encore un portrait remarquable de Rembrandt, datée 1657, au musée de Dresde. Le peintre s'est représenté dessinant; il tient de la main gauche un encrier et soutient du bras un cahier à dessiner; la droite tient une plume. Rembrandt est vêtu d'un justaucorps de velours noir à collet relevé et à boutons d'or, lequel sur la poitrine et aux poignets laisse entrevoir une chemise rouge. Une pelisse ouverte couvre le tout; un bonnet noir est

posé sur la tête pleine de vie, qui vous regarde. Le visage et les mains sont seuls éclairés, le reste est sombre, la peinture très large [1].

L'année suivante, 1658, se distingue par des portraits extraordinaires dans ce même style, mais avec une nouvelle variante: la lumière y est très-rare et joue avec des reflets et des demi-teintes vagues et mystérieuses. Nous remarquons déjà cette particularité dans un *Portrait de jeune homme* de la galerie de Cassel, où il porte le nom de Bruyningh. On ne sait d'où on a pris ce nom, car dans la collection de madame de Reuver, d'où il passa dans celle du landgrave de Hesse, il est intitulé: «un portrait assis (sic) dans une chaise.» Cependant ce nom de Bruyningh ne s'invente pas et doit par conséquent reposer sur quelque tradition ou document anciens.

Or cette désignation nous convient parfaitement, car ce fut en 1657, date que porte ce portrait, que Rembrandt se trouva en relations avec Bruyningh, secrétaire de la chambre des insolvables. Il est donc très-vraisemblable que le portrait représente ce personnage. Tout l'entourage est enveloppé de chaudes pénombres, avec très-peu de couleurs, dans une gamme dorée et mystérieuse; la touche ample et très-fouillée. La pose est d'une grande aisance. La tête seule finement éclairée par la lumière d'en haut, n'est claire que dans les parties supérieures et légèrement ombrée en bas. De cette manière le peintre a choisi une pose et un moment des plus favorables pour faire valoir le charme du visage et pour produire un effet pittoresque. La lumière qui frappe le plein des joues, jette une ombre sur le bas, ce qui, avec la bouche légèrement relevée, produit ce sourire fin et pensif qui anime si délicieusement le visage du jeune homme.

Le beau portrait de *Jeune homme méditant*, de la galerie du Belvédère à Vienne, est peint dans le même sentiment. Le personnage est incliné dans sa chaise et tient un livret de la main gauche; un léger sourire anime le visage qui regarde hors du

---

[1] Nous retrouvons ce même type de portrait à Cassel, dans une peinture très-sombre, invisible sous une couche de vernis.

cadre. La touche est large, le coloris brun chaud. La lumière vaporeuse n'éclaire qu'une petite partie du visage; un peu sur le front, le bout du nez, le menton, la main; et encore les éclaire-t-elle plus par reflets que directement.

Un autre specimen de cette belle manière se voit dans le *Portrait d'homme* de la galerie de M. von Lippmann à Vienne. C'est un homme debout, de trois quarts, qui vous regarde. La tête, couverte de longs cheveux pendant sur les épaules et la poitrine, porte une toque noire; une large robe aux bords brodés tombe en amples plis autour du corps. M. von Lippmann a supposé que ce personnage représente Thomas Jacobszoon Haring, dont Rembrandt a fait un portrait à l'eau-forte en 1655, et qui, comme concierge à la chambre des insolvables, fut chargé de la vente des collections du peintre en 1657. Et c'est une date voisine, 1658, qui se trouve sur le tableau. En effet les mains et le visage maigres et anguleux rappellent l'eau-forte mentionnée. Et puis, le livret que l'homme tient à la main, le buste (peint en couleur) qui se trouve à côté de lui, semblent bien des accessoires ayant trait à ses fonctions.

Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, qui a beaucoup de vraisemblance, le portrait est un de ceux qui marquent dans l'œuvre du maître. L'expression du visage est admirable de vie. La tête est éclairée dans la manière que Rembrandt affectionnait à cette époque. Il fait briller une lumière dorée et ambrée sur le front, le nez, une joue, et la fait se perdre en dégradations délicates, en de fines pénombres dans le côté ombré du visage, sous les arcades sourcilières, autour de la bouche et dans les plans arrondis du menton. Le reste est noyé dans une ombre mystérieuse, d'où la tête seule sort lumineuse et fascinante. Ici le peintre a répété les lueurs flottantes sur les larges manches, dont le blanc touche au jaune, et sur la main qui tient le livre, et il a réuni ces parties aux clairs de la tête au moyen des tons dorés qui glissent le long de la bordure brodée de la robe.

La peinture est extrêmement large et en pleine pâte; le coloris chaud n'a que très-peu de couleurs; tout est peint dans une dominante de brun.

Dans cette même note et d'une même facture est le *Portrait du peintre debout*, les deux mains dans la ceinture, au musée du Belvédère de Vienne, et le *Rabbin* de la même galerie.

Dans ses propres portraits Rembrandt se montre dorénavant vêtu très-simplement.

Plus de robes chamarrées, ni de chapeaux empanachés; un simple bonnet de velours, quelquefois un linge enroulé, couvre sa tête et laisse voir ses cheveux grisonnants; la barbe est rasée, la moustache réduite, la face pleine et les chairs un peu pendantes.

Le portrait au musée de Vienne, représente le peintre debout, vu de face, les pouces dans la ceinture et couvert d'une casaque brune. La tête est magnifique de coloris et de modelé. Le même portrait, mais seulement en buste, se trouve aussi au Belvédère de Vienne. A côté de cette série de portraits se range encore le *Portrait d'homme* au Louvre, belle tête d'un brun chaud et doré, encadrée de longs cheveux roux.

La vigoureuse gravure, *Saint François en prière*, est la seule estampe datée de l'année 1657.

Les eaux-fortes de 1658 comptent parmi les plus belles de l'œuvre. Une *Samaritaine près du puits*, superbe gravure d'une pointe large et pleine de couleur, avec un fond de paysage d'un sentiment italien; une *Présentation au temple*, entièrement différente des autres, pièce grandiose et mystérieuse, remplie de belles ombres veloutées; puis quatre *Études de femme.* Un même modèle a servi pour celle-ci. Ce sont: une *Femme, nue jusqu'à la ceinture, assise près d'un poêle;* une *Femme sortant du bain*, assise sur un banc; une *Femme, le corps de profil, les pieds dans l'eau;* et une *Femme nue, vue de dos et couchée* sur un linge et entièrement dans l'ombre, ce qui l'a fait appeler la *Négresse.* Ces quatres pièces sont presque ce que Rembrandt a créé de plus fort comme gravure. Il n'a jamais surpassé la beauté du modelé de la chair, sa souplesse, sa vie, ni l'éclat de la couleur, ni la force et la finesse des tons. On ne sait laquelle préférer; celle qui est couchée est traitée comme une peinture, les couleurs ne pourraient rien ajouter à la puissance de l'effet et du modelé. Ces admirables pièces ne

sont que des études, mais ces études prennent place parmi les œuvres d'art de premier ordre [1].

Le peintre exécuta en 1659 une grande toile, ***Moïse descendant du Sinaï et brisant les tables de la loi qu'il lève au-dessus de sa tête.*** Une expression de douleur et de colère anime le visage; une simple tunique de couleur gris vert couvre le corps, entouré d'une ceinture rouge. Peinture largement brossée, d'un coloris assez sombre et mystérieux, où l'on ne remarque pas cette lumière qui distingue ordinairement ses œuvres. Je range autour de cette même année une autre grande toile, d'une tonalité analogue. C'est le ***Jacob luttant avec l'ange*** (au musée de Berlin, ainsi que le ***Moïse***). Jacob, en habit rouge serré par une ceinture, est vu de dos; il lutte avec l'ange, qui semble le soulever. Celui-ci, vêtu de blanc, les ailes déployées, a la main droite sur l'épaule de Jacob, la gauche sur sa hanche. Ce tableau est largement peint dans une gamme fauve et sourde, et a plus de grandeur que de charme.

Nous remarquons parmi d'autres portraits une superbe image du peintre, où il s'est représenté avec une casaque foncée à collet montant et une petite chaîne d'or. La tête porte un bonnet de velours, d'où sortent des mèches de cheveux blancs. Le beau visage, encore plein de vigueur, est labouré de sillons. La lumière éclaire surtout le front aux rides parallèles, et la figure est superbe de modelé et d'expression. Il est à la ***Bridgewater-gallery.*** Lewis l'a gravé pour l'ouvrage de Smith.

Le même caractère, comme peinture et comme figure, distingue son portrait, reproduit par la belle gravure en manière noire d'Earlom. Le visage, aux plans accentués, est vivement éclairé, et a une expression fixe et sérieuse, augmentée par les yeux foncés tout ouverts.

Une eau-forte de 1659 se rattache aux ***Femmes*** de 1658. C'est ***Antiope***, femme nue couchée sur un lit (le même modèle que la femme couchée, dite la ***Négresse***) et Jupiter en satyre qui

---

[1] Je ne saurais partager l'opinion de M. Blanc, qui y voit les portraits de la seconde femme de Rembrandt. Les modèles ne manquaient pas aux peintres, et Rembrandt, pas plus qu'un autre, n'aurait eu besoin de faire poser sa femme pour une étude de nu.

s'approche et soulève le drap. Mêmes qualités de velouté, de clair-obscur, d'éclat; des tons fondants et riches comme de la peinture. Mais la pointe est plus libre, plus rude encore; elle procède par hachures courtes, vigoureuses. Ainsi que le pinceau s'épâte et emploie tous les moyens, pourvu qu'ils expriment le sentiment du peintre, ainsi de la pointe. L'artiste abandonne de plus en plus les travaux réguliers, et grave comme si la pointe était de la pierre noire. Comme les quatre études de femme, cette estampe n'emprunte aucun charme au modèle, mais au clair-obscur et à la force du rendu.

De cette année est le dernier paysage daté, mais qui n'égale pas les autres pièces de ce genre.

Le *Saint François en méditation*, jadis chez le comte de Vence; le *Philosophe méditant* de la collection Pourtalès, le remarquable *Portrait de femme âgée*, qu'a possédé M. Verstolk van Soelen et qui est maintenant à lord Overstone, occupèrent le peintre vers 1660. C'est encore une fois avec un de ses propres portraits que le maître sait nous intéresser en cette année. Cette fois il se représente, non pas en grand seigneur, mais en peintre, un bonnet de toile blanche sur ses cheveux grisonnants, palette, appui-main et pinceaux en main.

Il est assis devant une toile dont on voit le châssis et vous regarde. Belle tête, pensive et ferme, au front ridé, aux traits fortement accusés et largement touchés. Autour de la tête on voit les repentirs d'un grand bonnet, que le peintre a remplacé par un linge blanc, peut-être pour avoir plus de lumière dans la peinture; car la toile est assez sombre dans ses harmonies brunes et rougeâtres, relevées à peine par le clair du visage. Il faudrait placer cette peinture, qui se trouve au Louvre, tout près du jour, afin de pouvoir admirer la fierté et la sûreté de la touche, et pour mieux distinguer les valeurs de ton et de couleur.

Le peintre s'est représenté encore une fois dans un costume pareil, mais de face. Ce portrait, qui doit être de la même année, se trouvait dans le cabinet de Vence, où Marcenay l'a gravé.

XXXVIII.

ŒUVRES DE 1661—1667.

Une grande toile domine les dernières années et demeure comme le type du style d'une certaine période. C'est la peinture représentant les *Syndics de la halle aux draps*, en 1661. Des portraits encore, comme les deux tableaux des chirurgiens et celui des arquebusiers. Ici rien ou peu qui intéresse en dehors de l'art pur, mais sous ce rapport c'est un chef-d'œuvre. Nous avons observé les modifications successives du pinceau. Si nous portons le regard en arrière, quelle distance de la *Leçon d'anatomie!* Là, une force qui se devine, mais se contient; ici, une vigueur qui a fait ses preuves depuis trente années, qui a surmonté toutes les difficultés, qui a dégagé son originalité de tout précédent, qui est sûre d'elle-même et procède avec une hardiesse étonnante. Et cependant, observons-le bien, avec cette science et cette pratique consommées, rien de relâché. A mesure que les difficultés sont vaincues, le peintre exige davantage. Loin de se détendre en raison de sa force, sa brosse, large en apparence, modèle toujours plus profondement et plus puissamment les formes et les tons.

Rembrandt a représenté les Syndics (staalmeesters of overlieden van het oude staalhof) [1] dans leur appartement à boiseries de chêne. On voit obliquement la table, couverte d'un tapis turc de vives et diverses couleurs, qui repousse et ravive les tons sombres des figures. Cette table coupe les trois figures assises derrière; la quatrième est assise dans un fauteuil au coin

---

[1] Le tableau était destiné à la salle des *Waardijns* dans la Staalstraat, où se trouvaient encore d'autres tableaux.

gauche. Derrière elle le cinquième personnage se lève. Tous ils portent un simple habit noir, de grands chapeaux noirs, des collets plats. Derrière eux se tient le valet, tête nue. Le plus âgé assis au milieu, a devant lui un gros livre ouvert et du dos de la main frappe la page, comme pour appuyer ses paroles. Ils regardent tous vers le spectateur, qui se trouve ainsi admis en leur présence et comme interpellé par les cinq magistrats.

Ce qu'il y a d'abord de superbe dans cette peinture, c'est l'expression, la vie des personnages; c'est en second lieu la puissance du rendu. Le ton est élevé à une vigueur extraordinaire. Ce n'est pas une force claire et brillante, mais sonore et mâle. La lumière baigne assez également le tableau; il n'y a pas jeu de soleil comme dans la *Sortie des arquebusiers*. Quoiqu'elle soit fort montée, la couleur est si naturelle, que ce n'est qu'en la comparant à la réalité qu'on aperçoit sa vigueur. C'est un tout autre système coloriste et une tout autre touche que dans les œuvres de 1656, *le Six*, *le St.-Jean*, *le Jacob*. Les têtes, par exemple, sont fortement modelées et comme pétries dans la pâte. Une atmosphère chaude et dorée s'étend sur toute la toile.

Voilà, ce me semble, ce que cherchait le peintre en ces dernières années. Mais les tableaux que nous voyons au Louvre, le *St. Mathieu* et le *Portrait du peintre* ne le réalisaient pas encore. C'est dans les *Syndics* seulement que le pinceau, tout en conservant la largeur de ce grand style, conserve la transparence et la précision. Comme rendu de la figure, on dirait qu'on ne pouvait aller plus loin. Ce *Saint Mathieu*, que je viens de nommer, signé 1661, n'a pas la touche aussi ferme et aussi arrêtée que les *Syndics*. L'évangéliste, qui a une belle tête pensive, y est représenté méditant devant son livre et écoutant l'inspiration que l'ange lui souffle à l'oreille. La peinture est dans le ton brun rouge du portrait de Rembrandt de 1660 au Louvre.

Une *Circoncision*, un *Christ en Ecce Homo*, un portrait connu sous le nom de *Jansenius*, une étude, l'*Homme au couteau*, furent encore exécutées par le maître en cette année.

La *Femme à la flèche*, une magnifique eau-forte, rappelle un peu les femmes de 1658 et 59. C'est une femme nue, vue de

dos et assise sur un lit; de la main droite elle tient une flèche. Sur le devant du lit est placé son linge, une manche de la chemise pend jusqu'à terre. On voit dans l'ombre du fond une tête. Cette planche excelle par le clair-obscur, le beau ton velouté. Elle est faite à hachures grossières comme l'*Antiope* de 1659, et la pointe y dessine comme si c'était de la pierre noire.

C'est avec le grand *Coppenol* la dernière pièce de l'œuvre gravé. Ce portrait de Coppenol le représente âgé; la tête garnie de cheveux blancs très-ras est couverte d'une calotte; elle est tournée vers le spectateur. Coppenol tient un papier des deux mains et une plume entre ses doigts. La tête est finement modelée à la pointe sèche. Ce grand portrait de Coppenol démontre que les relations amicales entre le peintre et le «phénix de toutes les plumes» ne se sont pas refroidies. Nous les retrouvons encore tous les deux en ces dernières années, dans un album remarquable [1] d'un homme qu'on n'avait pas encore rencontré dans la vie de Rembrandt. Je veux parler de Jacobus Heyblocq, pédagogue et poète à Amsterdam, lié avec les savants et les hommes de lettres de son pays, tels que Triglandus, Voetius, Heinsius, Junius, Vossius, Vondel, Cats, de Decker, Huygens etc., tous noms qu'on retrouve dans cet album [2].

En 1658, Coppenol lui traçait dans ce recueil en superbe calligraphie deux pièces de poésie [3].

De ceux des artistes qui nous intéressent ici particulièrement, nous rencontrons dans l'album: Flinck avec un portrait de 1656, Eeckhout, Cappelle et Rembrandt. Eeckhout dessina une composition d'*Argus*, *et Mercure endormi* dessin peu remarquable;

---

[1] Appartenant à M. J. Kneppelhout.

[2] Heyblock enseignait la langue latine. En 1662 parut de lui un petit volume de poésies latines et hollandaises, *Farrago latino-belgica of Mengelmoes* (Mélanges). Après sa promotion en 1646 à Leiden il se fixa à Amsterdam.

[3] La première contient un éloge de l'art calligraphique:

Wie kan den lof der pennen uitmeten naer behooren, etc.

L'autre est intitulée Lieven (aimer) et finit par ces mots, d'un à propos fort juste alors:

't Geloof is sonder sucht tot lieven doot en doof.

L'une est en belles lettres d'ancienne écriture hollandaise, l'autre en lettres italiques. Elles sont signées Lieven Willemsz. van Coppenol, et datées 1658.

mais il y ajouta quelques vers de sa main [1]. Jan van de Cappelle traça en 1654 une plage gelée avec des *joueurs de kolf*, joli croquis à l'encre de Chine, un peu dans le genre de A. van der Neer. Eeckhout y ajouta encore des vers, qui offrent quelque intérêt. En voici le titre et le sens:

Sur la peinture de Joannes van der Cappelle, apprise par lui-même et par sa seule impulsion.

Quoique dans le chœur de cette chapelle
On n'ait pas entendu les préceptes de Rome,
L'art du fameux Apelles
Paraît ici renaître [2].

Cappelle, ayant développé lui-même son talent, fut donc aussi familier avec le cercle des amis de Rembrandt.

Une des plus remarquables illustrations de cet album est un dessin de Rembrandt. Ce précieux croquis, signé au bas de la

---

[1] Il y a un autre Gerbr. v. d. Eeckhout, qui a fait des vers; mais comme les vers de cet album accompagnent un dessin du peintre, c'est bien ce dernier qui en est l'auteur. Voici cette pièce qui n'a d'intérêt que pour le lecteur hollandais:

VERSCHOONING.

Heijblock! 'k wenschte mij nu wel
Konst en maatschap van Apell
Om u konstlust te versaden,
Maar vergeef me 'k heb de bladen
Niet beteekent maar bekladt;
Doch indien u wijsheit schadt
Niet 't gewight van 't krank vermoghen
Maar 't wel willig, 'k sal dan pogen
Onder uwe gunst, met vlijt
Schuylende, te sijn altijt

Amsterdam 21 juni 1654. — UE. dienstwillige vriend Gerbr. van den Eeckhout.

[2] AEN DOM[s] JACOBUS HEYBLOCQ OP DE SCHILDERKONST VAN JOANNES VAN DER CAPPELLE, BIJ HEM ZELFT UYT EYGEN LUST GELEERT.

Oft schoon int choor van dees Capelle
Geen Tyber lesse oyt wiert gelesen
Noch schijnt in dees de const verresen
Des overconstigen Apell

An° 1654 29 Junius Amsterdam. — Gebr. van d. Eeckhout

marge *Rembrant* f 1661, représente encore une fois un *Siméon*, à barbe blanche, tenant l'enfant entre ses bras; à gauche est Marie, regardant son fils avec tendresse, les mains jointes et levées, et Joseph. Le dessin, d'un grand sentiment, est largement touché en quelques traits et frotté d'un peu de brun et de blanc [1]. Le musée Fodor possède un joli croquis à la plume par Rembrandt, qui a beaucoup de ressemblance avec celui-ci.

Je ne trouve pas de peintures datées de 1662 ni de 1663. Nous profiterons de cette lacune pour parler de quelques œuvres auxquelles le coloris et la facture assignent une date qui doit se fixer entre 1662 en 69.

C'est d'abord le tableau dont Rembrandt prit le sujet dans l'histoire de la guerre des Hussites. Le borgne Jean Ziska de Trocnow est vu de face, assis à table, jurant avec ses adhérents de venger la mort de Huss. La composition rappelle une sainte cène laïque. Ziska est assis au milieu, un turban sur la tête, le glaive étendu; d'autres croisent leurs épées avec la sienne, tandis que le reste des conjurés se levent et du geste se joignent à eux. L'un d'eux lève une coupe. Au bout de la table est posé le calice.

La lumière, extrêmement mystérieuse se trouve entre les personnages du premier plan qui sont dans l'ombre et Ziska avec ses deux voisins, qui sont éclairés. L'effet est mystique et grandiose. La peinture, qui n'est pas sombre malgré les pénombres qui couvrent la majeure partie, est en pleine pâte; les couleurs dominantes sont les tons jaunes, fauves et verdâtres.

---

[1] Le dessin de cet album est accompagné des vers suivants, signés A. L(ydius?)

AAN DEN EERWAERDEN EN WELGELEERDEN DOMINE JACOBUS HEYBLOCQ.

Hier toont ons Rembrant hoe den ouden Simeon
Met vreucht zijn Heijlant en Messias neemt in d' armen,
En nu omt sterven wenst, wijl zijn genade son
Verschenen is, die alle menschen sou bescheinen,
(Vertrouwend vast op hem) voor d' hel en eewige doot;
't Welk leert, dat vromen voor het sterven gants niet vresen,
Want 't is der bozen schrick, der goeden hulp in noot;
Wat kan ô Heyblocq dan ons troostelycker wesen.

Anno 1661 A. L.
den 30 maert.

Dans un remarquable dessin au musée de Munich j'ai retrouvé une esquisse ou première pensée de ce tableau. La composition est arrangée dans un grand temple en hauteur; plusieurs figures rappellent celles du tableau de Stockholm, par exemple Ziska, les hommes avec leurs glaives, et l'homme vu de dos qui tient la coupe; le calice s'y trouve aussi. Ce dessin est largement lavé à l'encre brune.

Il est deux autres magnifiques peintures qui semblent appartenir à cette époque, où le pinceau de Rembrandt avait les plus grandes audaces, et où son coloris se plaisait dans la couleur la plus puissante, dans des harmonies de brun, de jaune et de rouge.

Ces peintures sont connues sous le nom, l'une de *la Fiancée juive*, au musée van der Hoop, l'autre de *Rembrandt et sa famille*, au musée de Brunswick. Otons d'abord le mot *juive*, que rien ne justifie; pour *fiancée*, il se peut bien que ce soit une fiancée, cette belle femme au teint fleuri, avec son sourire doux et un peu timide, que nous voyons parée de sa robe d'un rouge ardent, couleur de grenade, et couverte de bijoux en or, en perles et pierres fines, dans les cheveux, au cou, aux bras, aux doigts. Le corsage pointu, à la mode de la seconde moitié du siècle, permet de voir au cou la chemisette blanche, où par des touches frottées est rappelé le rouge de la robe. Le visage, d'une couleur fraîche, a des ombres assez fortes de brun et de gris, reflétées à la joue et au cou. Près d'elle debout, est un homme d'une cinquantaine d'années, qui vient de lui mettre au cou une grosse chaîne en or et en pierreries; une de ses mains reste encore sur l'épaule, l'autre sur la poitrine de la dame, qui, comme émue, de la main gauche touche la sienne. C'est là sans doute l'action des figures, et je n'y vois pas le moindre indice d'une galanterie plus libre. Ce geste porte au contraire le cachet d'une affection respectueuse et presque paternelle [1]. Ces mains sont peintes à merveille par touches larges comme celle de Six. Les deux têtes sont admirables de vie et d'expression. Celle de l'homme, couverte d'une toque noire et

[1] Dans un tableau du Giorgione, au musée de Stuttgart, j'ai trouvé exactement la même composition, seulement il y a encore un jeune homme au fond.

encadrée de longs cheveux bruns, contraste avec les tons frais et chauds de la femme; elle est d'une tonalité plus froide et ombrée de brun. Son costume se compose d'un habit et d'un manteau jaune brunâtre; cette partie, ainsi que la robe de la femme, est très-amplement brossée dans la pleine pâte, et la manche de l'homme est même couverte de paquets de couleurs posés au moyen du couteau à palette. A distance cela fait l'effet d'une étoffe brochée ou de brocart, et je pense que le peintre tenait cette partie pour aussi bien finie que le reste [1]. Dans le fond, très-largement brossé de couleurs brunes, grises, vertes, très-foncées, on distingue à peine un mur avec quelques feuilles, tandis que dans la percée du fond à gauche on s'imagine apercevoir dans le feuillage, tantôt des fleurs, tantôt de petites figures. A droite j'ai cru distinguer un vase avec des fleurs et du feuillage. Ce tableau, symphonie sur des tons bruns, gris, rouges, roses, jaunes, or, possède un certain idéalisme qui nous retient pensifs. En reprenant la conscience de nous-mêmes, nous nous sentons revenir d'un beau rêve, que nous ne saurions rendre par des paroles.

On se demande si ces portraits — car c'est un tableau à portraits — représentent Rembrandt et sa fiancée? Le peintre a souvent traduit sa figure et celle de sa femme d'une manière fort libre. J'en doute néanmoins. Mais la question intéresse d'autant plus, que le second tableau, intitulé *Rembrandt et sa famille*, représente les mêmes personnes avec trois enfants. Cette magnifique peinture, au musée de Brunswick, comprend la même femme au visage plein et frais, avec des fossettes dans les joues, vêtue de la même robe couleur de grenade, avec un corsage nuancé de jaune. Elle est assise et tient sur ses genoux une jeune enfant portant une toque et vêtue d'une robe de ce même rouge, tirant un peu sur la fleur du pommier. La main droite très-mignonne tient une fleur, et la gauche tire la chemisette de la dame [2]. Aux genoux de celle-ci se tiennent deux petites

[1] Smith et autres, ainsi que M. Bürger, pensent que le tableau n'est pas achevé. Je ne suis pas de cet avis.

[2] Maes a reproduit ce geste dans un portrait, peint par lui en 1672, qui est au musée Boymans.

filles, de cinq à sept ans, l'une de profil, portant un grand panier rempli de fleurs, l'autre montre sa figure ronde et souriante entre la fille au panier et la petite sur les genoux de sa mère. Dans leurs costumes on remarque les mêmes couleurs verdâtres que dans le buste de femme à Cassel. Dans le visage de l'une se trouvent les tons de vert et de bistre qu'on observe dans le fameux buste d'homme et autres têtes de Fabritius.

L'homme, portant de longs cheveux bruns et des moustaches, est debout à gauche, et donne une fleur à l'une des petites filles. Avec son costume foncé il se trouve dans l'ombre; dans le fond sombre on remarque encore du feuillage. La femme et les enfants forment la partie lumineuse et sont, par le ton brillant des costumes et la vigueur des carnations, d'un éclat prodigieux. En le voyant, la magnificence d'un finale de Beethoven retentit soudain dans mon imagination. L'exécution est d'une furie et en même temps d'une sûreté qui ne cesse de nous imposer. De près, diverses parties ne présentent que des empâtements, des touches larges, tantôt plates, tantôt posées en relief; mais à distance tout se lie et se fond dans une harmonie superbe, et ce qui paraissait rude et superficiel devient profond et delicat.

Les mains de la femme, par exemple, sont faites comme celle de Six, par amples touches brossées; mais à une distance convenable elles sont parfaites de dessin et de modelé. Ici l'on se répète la question: quels sont donc ces personnages? Se pourrait-il que ce soient Rembrandt et sa famille? Ses deux enfants, avec celle de Hendrikie Jaghers? A-t-on bien vu que deux de ces enfants seulement paraissent celles de la dame; que l'enfant qu'elle tient sur ses genoux a une ressemblance remarquable avec certains portraits de Rembrandt? Mais l'homme ne ressemble pas au peintre, — et ainsi la réponse tarde à se faire.

La grande figure assise, l'*Homme au bâton*, de la National gallery, est sans aucun doute de la même année. La manche de son habit est peinte avec la même brosse, la même palette que l'homme du musée van der Hoop.

En 1664 l'œuvre de Rembrandt se continue par un tableau de *Lucrèce plongeant le poignard dans son sein;* et par *l'Officier assis auprès d'une colonne, un pistolet à la main.*

La National gallery possède un *Portrait de jeune femme*, daté 1666. Elle porte une robe brune au corsage plus clair; les mains, sont posées sur un livre devant elle; de la droite elle tient un mouchoir. Ces mains sont très-belles. Le reste est peint d'une touche plus lisse et avec plus de froideur que les œuvres de cette époque.

L'Ermitage conserve un *Portrait d'homme âgé* dans lequel, à l'aide de la gravure représentant le portrait de Jeremias de Decker, on reconnaît de suite cet ami de Rembrandt.

C'est donc en 1666, date que porte ce tableau, que le peintre fit ce portrait célébré par les vers du poète reconnaissant à son «ami Rembrandt.» De Decker, qui mourut en cette même année, y est représenté en buste, de face, le grand chapeau ombrageant le front et les yeux. Peinture vigoureuse, selon Waagen, d'un ton profond et doré, exécutée comme les *Syndics*; voilà bien ce que rend la belle eau-forte de M. Massaloff.

En 1667, une composition, *Joseph allant à la rencontre de son père*. Joseph vêtu d'un pourpoint jaune, coiffé d'une toque à plumes et ayant une épée au côté, s'avance vers son père agenouillé, vieillard à barbe blanche, avec un manteau rouge bordé d'hermine. Le carrosse du ministre du Pharaon, lourd véhicule surmonté d'un large parasol et attelé de deux chevaux blancs, est arrêté à distance. Enfin des guerriers, des pages, des femmes richement costumées. Selon M Chaumelin, ce tableau est peint dans des tons dorés, avec beaucoup de transparence dans les lumières [1].

---

[1] *Trésors d'art en Provence*, par Marius Chaumelin.

XXXIX.

LES DERNIÈRES ANNÉES. — DE GELDER, KNELLER.

Rembrandt resta jusqu'à sa mort dans sa nouvelle maison du Rozengracht.

Tout ce que nous savons des dernières années de sa vie, s'oppose à ce qu'on regarde cette période comme une espèce de retraite du monde, dans un éloignement misanthropique et contemplatif. Le Rozengracht, sans être un quartier aristocratique et sans répondre même à son beau nom de « Canal aux roses », n'était nullement un des « quartiers pauvres » [1]. C'était simplement un quartier de petits bourgeois et un quartier éloigné. Mais Rembrandt a toujours choisi ses demeures aux extrémités de la ville, d'abord au Bloemgracht tout près du Canal aux roses; puis au Binnen-Amstel, et dans la Breedstraat. Il s'y trouvait loin du bruit des grandes rues et tout près des sorties de la ville. Sa dernière demeure était encore à l'extrémité d'Amsterdam; à quelques pas il avait les boulevards avec leurs fortifications s'avançant en triangle, leurs moulins et leurs portes, tels qu'il les avait dans son voisinage à Leiden. Quand il sortait pour se promener, il était près de la Raampoort, petite porte dans le rempart, qu'il a dessinée; plus loin, en suivant le circuit de la ville, il passait devant d'autres portes — de Zaagmolenspoort, het Blauwhoofd, de Weteringspoort, — dont les noms rappellent les beaux dessins exécutés peut-être durant cette période de sa vie.

Un jour j'allai à la recherche au Rozengracht pour voir s'il ne restait plus de trace de la dernière demeure de Rembrandt, qui

[1] Ainsi que l'ont nommé des biographes étrangers.

paraissait ne plus être connue. En face de l'emplacement où était situé le vieux *Doolhof*, au côté nord, je remarquai deux façades de vieux style, portant des écussons, avec la date 1652. Or c'est vers 1656 que Rembrandt s'établit sur ce quai. Au rez-de-chaussée d'une de ces maisons, se trouve l'atelier de M. Stracké, statuaire. Dès que j'entrai et regardai autour de moi, une vive ressemblance me frappa. Rembrandt a fait le croquis d'un vestibule, probablement dans sa maison. La vue est prise d'une chambre contigue, où au coin gauche se trouve une presse, à droite les marches d'un escalier. A travers la porte on voit le vestibule, deux fenêtres et une porte ouverte, à travers lesquelles on aperçoit le feuillage d'un arbre, un quai et les façades du côté opposé du canal. Voilà le même lieu que celui où je me trouvais! M. Stracké eut la bienveillance de me montrer toute la maison, dont l'état actuel permet de saisir celui d'autrefois. Le plancher qui séparait les caves du rez-de-chaussée a disparu, mais on voit encore les consoles des poutres. Au premier étage deux chambres; celle qui donne sur le quai avait eu une belle cheminée, et les murs sont encore garnis de plaques en faience coloriée, recouvertes aujourd'hui d'un papier moderne. L'autre appartement, qui a bien pu servir d'atelier est derrière et a trois fenêtres sur le nord. Le propriétaire a assuré au locataire actuel que la maison était autrefois tellement garnie de marbre que leur valeur égalait le prix d'achat de la maison. Même une ruelle, conduisant aux parties attenantes de la maison en était pavée, et aujourd'hui encore le dallage de la cuisine est en marbre de Carrare!

On voit que la maison n'avait pas alors l'apparence d'une pauvre retraite, où Rembrandt aurait vécu dans la misère.

Le British museum a un dessin qui retrace évidemment la chambre aux trois fenêtres de cette maison du Rozengracht; c'est un atelier, les trois fenêtres ont de petits carreaux et donnent vue sur un toit; sur la table devant une des fenêtres se trouve une planche ou un carton.

Dans cette demeure le travail ne languit pas. Il est vrai que le peintre n'était plus si prodigieusement fertile qu'auparavant, mais il n'en discontinuait pas moins ses tableaux et ses por-

traits. Et quelles œuvres, depuis 1656! C'est la période de la lumière la plus poétique et de l'exécution la plus grandiose. Nous avons suivi leur marche jusqu'en 1668; le soleil est sur le déclin, mais il jette alors les rayons les plus splendides et les plus fulgurants.

C'est du soleil, c'est de l'or que Rembrandt a mis dans cette peinture de 1668, qui est au musée de Darmstadt, peinture qui mérite d'être répandue par une belle eau-forte d'Unger, de Flameng, ou de cet autre enthousiaste de Rembrandt, Massaloff.

Elle représente Jésus hissé par deux bourreaux à une colonne, les bras en l'air, le corps tendu. Cette partie est inondée d'une lumière dorée, égale à celle du Titien ou de Giorgione.

Les deux bourreaux sont dans l'ombre, mais ravivés par-ci par-là par des reflets et des rayons de lumière; l'un hisse le corps de Jésus, l'autre attache ses pieds. Dans les deux figures on remarque des couleurs bleues, vertes, brunes. Les ombres sont fortes, mais transparentes, la touche dans la manière la plus audacieuse.

Quelques images du vieux maître finissent son œuvre. C'est le portrait du palais Pitti, qui le montre en buste, dans un habit recouvert d'une robe fourrée; autour du cou un ruban avec une médaille, et sur la tête une toque. Les cheveux blancs sont encore bien fournis; la face sillonnée de rides, mais l'oeil toujours vif. Puis le portrait à mi-corps, de la National gallery, où il est vu de trois quarts avec un linge blanc et un petit bonnet sur la tête; les mains jointes. Belle peinture, d'un ton chaud et d'un profond modelé, mais qui est devenue un peu sombre. En troisième lieu celui du palais Corsini. Dans l'habit on voit la manche d'un poignard; la tête est couverte d'un linge blanc enroulé en forme de turban, et la main droite tient un rouleau de papier. La lumière n'éclaire que le front, la joue et le nez; les sourcils sont relevés, ce qui avec les yeux qui vous regardent et la bouche qui ébauche un sourire, produit une expression très-vivante et amusante.

Mais le voilà riant de bon coeur! C'est le splendide portrait de la collection Double à Rouen. Rembrandt debout incline légèrement la tête, couverte d'une étoffe ou d'une espèce de bonnet

jaunâtre; il porte une ample robe, et une écharpe pend négligemment sur son épaule. Il est chez lui, dans son atelier, devant un de ces bustes d'empereur romain que nous connaissons par son inventaire. Le visage est sillonné de rides et bosselé; il est peint d'une touche extrêmement strapassée. Qui s'y serait attendu; c'est en riant, en tenant l'appui-main que le maître nous dit adieu! Ce n'était donc pas, toutes ces images le démontrent avec évidence, un misanthrope, un maussade, un sombre penseur; ni ce vieux lion qui en grommelant se retirait dans son antre, ainsi qu'on nous l'a représenté souvent.

Après le désastre passager de 1656, son énergie l'a entièrement relevé; il produit des chefs-d'oeuvre toujours nouveaux; il habite une maison confortable, il cultive et aime son grand art, et sa dernière image nous le montre avec un rire de satisfaction sur les lèvres.

Le vieillard se voyait entouré encore d'une quantité d'amis et d'admirateurs. De ses anciens disciples, maintenant ses confrères, plusieurs demeuraient à Amsterdam; Bol, marié en 1653, Flinck qui convola en secondes noces en 1656, vivaient dans l'aisance. Rembrandt n'était pas homme à leur envier leurs richesses ou les succès qui les appelaient là où l'on semblait oublier un peu le vieil artiste. Rien n'autorise à penser que ceux-là, que Ph. Koninck et d'autres se soient éloignés de lui. Bol paraît encore avoir fait le portrait du vieux Rembrandt [1]. Eeckhout, qui emprunta des motifs à l'eau-forte de Rembrandt pour son *Triomphe de Mardochée*, peint en 1665, et Roghman restèrent ses amis dévoués. Simon de Vlieger, Cappelle, Griffier, plus jeunes, comptaient parmi ses admirateurs.

Enfin, Coppenol, les Lutma, Heyblocq, de Decker (qui mourut en 1666), Francen, se rencontrent toujours autour de lui. Parmi ses fidèles nous trouvons encore Jan Pietersz. Zomer, courtier faisant un grand commerce de tableaux et d'estampes et possédant lui-même une collection renommée de tableaux et gravures, parmi lesquelles se distinguait l'œuvre de Rembrandt. Quoique de beaucoup plus jeune que Rembrandt (il était né en

[1] Chez M. Rost à Dessau.

1641 et avait donc l'âge de Titus), il se nomme son « ami spécial », au dos de la superbe épreuve de la *Pièce de cent florins*, que le peintre échangea pour la *Peste de Marc Antoine*. On voit que le goût de posséder de belles choses n'était pas éteint chez Rembrandt, puisque ceci a dû se passer dans les dernières années de sa vie [1].

Rembrandt eut encore deux disciples, Godfried Kneller et Arnout de Gelder. Kneller, né en 1648 n'aura fréquenté son atelier que vers 1668, car on dit qu'il reçut aussi l'enseignement de Bol, ce qui eut lieu probablement après la mort de Rembrandt en 1669.

Aart ou Arnout de Gelder apprit les éléments de l'art chez Hoogstraten à Dordrecht, où il naquit en 1645. Je place son entrée chez Rembrandt vers 1665. Il resta chez lui deux ans, et s'attacha entièrement au faire et au sentiment du maître. Dans son œuvre, on retrouve les mêmes sujets qui nous sont familiers, le *Siméon*, l'*Ecce Homo*, la *Fiancée juive*, *Esther*, *Mardochée*, la *Prédication de Saint Jean-Baptiste*, *Isaac bénissant Jacob*, enfin des portraits à beaux costumes. Il vise à la couleur, aux effets pittoresques, à une exécution large et magistrale. Il est bien visible qu'il s'inspira de Rembrandt à sa dernière période. Son *Ecce Homo*, à Dresde, de 1671, reproduit l'ordonnance de l'eau-forte de Rembrandt de 1656; c'est un de ses meilleurs ouvrages. Il y a encore de lui à Dresde un assez bon portrait d'un guerrier avec sa pertuisane, d'une couleur chaude.

---

1 S'il faut en croire les vers de J. Goeree (*Mengelpoëzie* II, bl. 172), c'était un joyeux compagnon qui avait le don de la parole. Goeree fit les vers suivants sur son portrait:

Dit 's Jan Piet de makelaar, In de kunst een kakelaar, In de kunst een Jan de Dooper; Bij den duistren nacht een loper, Die, rinkinker in zijn hart, Leeft hier in het wit en zwart.	Voici Jean Pierre le courtier, Dans l'art un beau parleur, Dans l'art un Jean Baptiste. Joyeux compagnon, Aimant à se promener la nuit; C'est par le noir et le blanc qu'il vit dans cette estampe.

Son œuvre de Rembrandt fit partie en 1791 du cabinet de Zanetti à Venise, de qui Denon l'acheta. Il formait trois volumes in folio, reliés en maroquin, et se composait de 428 pièces.

Ordinairement les compositions de de Gelder sont trop vides, sa touche et son dessin trop lâchés. Le procédé l'occupe beaucoup.

Houbraken a conservé un curieux témoignage de lui. « Il avait, dit-il, un tas de toutes espèces d'habillements, d'oripeaux, d'armes, d'étoffes brodées, de voiles déchirés, comme les drapeaux conquis, dont les lambeaux décorent la Grande Salle au Binnenhof à la Haye, des souliers et des mules, de tout quoi les murs de son atelier étaient encombrés. Cela lui servait à orner ses figures et son mannequin. Il peignit non seulement avec son pinceau, mais aussi avec le pouce et les doigts. Quelquefois il pose la pâte avec son couteau à palette, par exemple s'il doit peindre des houppes ou des broderies, et y figure le dessin de la broderie ou des houppes avec la hampe de son pinceau; il ne dédaigne aucune manière de faire, si elle lui peut servir, et il est étonnant comme cela fait un bon effet à distance. »

Il est bien curieux ce Houbraken, qui admire cela dans de Gelder, lors qu'il en fait un crime à Rembrandt!

Cette description de la manière de faire du disciple nous révèle en même temps celle de Rembrandt, surtout dans ses derniers temps.

C'est ainsi que les dernières années du grand maître se passèrent dans le travail, l'étude et la contemplation des belles gravures, dans le commerce de ses amis et de sa famille. Nous avons vu qu'il s'était refait un ménage; une épouse et deux ou trois jeunes enfants charmèrent ses derniers jours. Son fils Titus avançait en âge et suivait la carrière des arts. L'inventaire de 1656 mentionne de lui une *Étude de trois chiens d'après nature*, une *Etude de lièvre* et une *Figure de Marie.* Malheureusement aucune des œuvres de Titus ne nous apprend s'il avait du talent.

En juin 1665, Titus demanda et acquit sa majorité (veniam aetatis). Il avait vingt-quatre ans alors. Dans la requête, par laquelle il demandait l'appui du magistrat, il se nomme *bourgeois né* d'Amsterdam [1] (donc Rembrandt fut bourgeois), et il dit que sa minorité l'entrave dans la gestion et la continuation de ses affaires et pourrait lui devenir encore plus préjudiciable; c'est

---

[1] Ingeboren burger.

pourquoi, du consentement de son père, qui signe avec lui cette requête, il demande sa majorité. Sur l'avis favorable du magistrat il s'adressa aux États de Hollande «afin de pouvoir faire ses propres affaires et gérer ses propres biens.»

La requête au magistrat d'Amsterdam porte au dessous la déclaration d'Abraham Francen et de deux autres, se disant «bourgeois, amis et marchands dans cette ville, qui connaissent Titus et déclarent que ses connaissances et sa bonne conduite le rendent parfaitement capable de gérer ses affaires.»

Il résulte de toutes ces expressions que Titus s'occupa de commerce, peut-être du commerce d'objets d'art [1].

En 1668 Titus, âgé de vingt-six ans, épousa sa cousine Magdalena van Loo, fille d'Albertus van Loo et de Cornelia van Uilenburg. Il alla demeurer sur le Singel, un des trois grands quais qui entourent le côté oriental de la ville, en face du marché aux pommes, dans une maison qui portait pour emblême *la balance d'or*. Mais en septembre de cette même année, Rembrandt perdit ce dernier enfant de Saskia. En mars 1669, la veuve de Titus eut une fille, qui au baptême, où Rembrandt fut présent, reçut le nom de Titia. Sa mère ne survécut que peu de mois, car elle aussi mourut le 21 octobre 1669.

Mais Rembrandt ne vivait plus alors. Aux premiers jours d'octobre, l'homme qui dans ses derniers portraits a l'air encore si robuste, s'éteignit, âgé seulement de soixante deux ans, laissant, ainsi que porte l'extrait mortuaire, deux enfants. Quels étaient ces enfants? Cornelia, l'enfant de Hendrickie Stoffels, y était-elle comprise? Ou étaient-ce des enfants de Catharina van Wijck? Voilà ce qui reste encore incertain.

Le livre mortuaire de la Westerkerk contient cette simple mention de son enterrement:

«Mardi, 8 octobre 1669, Rembrant van Rijn, peintre, sur le Roozegraft, vis-à-vis le Doolhof. Laisse deux enfants.» [2]

---

[1] Houbraken raconte que Titus se serait prêté à colporter les eaux-fortes de son père et il en tire un argument pour dénoncer encore la cupidité du peintre. Il se peut que cette tradition soit fondée, mais on se demande ce qu'un tel commerce peut avoir de déloyal?

[2] Les frais mortuaires furent *f* 15. On a déduit de l'exiguïté de cette somme que Rembrandt fut enterré dans la classe des pauvres. Il n'en est rien. Au contraire, *f* 15 était une

C'est ainsi que s'éteignit le plus grand artiste que la Hollande ait possédé, et qui prend également rang parmi les plus illustres dans toute l'histoire de la peinture. Lorsque van Mander mourut à Amsterdam en 1607, on posa une couronne de lauriers sur la tête du défunt. Mais la fin de Rembrandt van Rijn fut simple comme sa vie; — comme celle de Vondel et de Spinoza.

---

somme assez forte; c'était seulement pour creusement de la fosse et pour le carillon. M. v. d. Willigen a fait de fréquentes mentions de sommes pareilles, de *f* 10 à *f* 20.

XL.

OPINIONS DES CONTEMPORAINS SUR REMBRANDT.

Pour bien voir, il faut se placer à une certaine distance. De trop près, les détails souvent empêchent de discerner l'ensemble. A une distance convenable les éléments se massent et le caractère entier se dessine avec plus de justesse. De là les jugements insuffisants des contemporains et les réhabilitations postérieures.

Rembrandt a partagé à cet égard le sort de presque tous les génies. Il a été aimé, admiré et suivi par ceux que l'amitié ou le talent avait rendus clairvoyants. Mais il a eu beaucoup de détracteurs, et certes peu de ses contemporains ont entrevu la place élevée à laquelle il pouvait prétendre.

Il nous est intéressant de savoir ce que ceux-ci pensaient de lui. J'ai toujours été étonné de ne trouver aucune trace de relations entre Rembrandt et Rubens. Ils étaient cependant bien proches par la nationalité, par le sol et par la profession. Lors des négociations entre la Belgique et la Hollande, en décembre 1632, Rubens resta quelques jours en Hollande. Rembrandt, appelé à Amsterdam par la renommée, avait déjà fait alors le *Siméon*, la *Susanne*, la *Leçon d'anatomie* et quantité de portraits. Il eût été naturel que Rubens, qui visita quelques ateliers, eût au moins remarqué ce talent naissant, comme Durer le fit à l'égard du jeune Lucas van Leyden.

Dans l'inventaire des tableaux de diverses écoles, laissés par Rubens, dans ses lettres, le nom de van Rijn ne se trouve pas. L'inventaire de Rembrandt mentionne plusieurs estampes d'après Rubens, même en épreuves de choix, avant la lettre.

Sandrart a fait mieux. Il nous a conservé une notice détaillée sur le maître hollandais. Après un long séjour en Italie, et re-

trouvant l'Allemagne en proie à la famine, la peste et la guerre, il se fixa avec son ménage à Amsterdam vers 1637 à 1638. Homme instruit et homme de talent, Sandrart fut bientôt lié avec tout ce que la capitale offrait d'artistes et d'écrivains.

L'IJ et les Naïades de l'Amstel
Le saluèrent comme une illustration pour leur ville [1],

ainsi Vondel chanta son arrivée. Il connut et fit les portraits de Bikker, Hooft, du docteur S. Coster, de Vossius, de Vondel, du professeur van Baerle, qui l'honora de vers latins, lui et ses œuvres. Vondel célébra par des pièces de poésie plusieurs de ses tableaux. Après la visite de Marie de Médicis en 1638, Sandrart peignit pour le *doelen*, la compagnie de van Swieten entourant le buste de la « reyne-mère. » Lorsqu'après un séjour de quelques années il retourna en Bavière, il fut beaucoup regretté, et Vondel exprima ainsi ses plaintes:

Ma Muse est triste et maudit ton départ;
Hélas, qui donc sépare la belle poésie
Et la peinture, ces deux sœurs?
La main de fer du Duc s'est emparée d'Apelle;
Va Sandrart, va, qu'un ange t'accompagne
Et te conduise sauf au palais de Munich [2]

Sandrart, vivant dans le monde des arts et des lettres, de

---

[1] Het IJ en Amstels Vlietgodessen
Verwellekomden hem, 't verciersel van haar stadt.

[2] . . . .
Alreede rijdt het hof uw komst van verre tegen;
Verwacht u met gedult, en wenkt u te gemoet;
Maer ach! mijn Zanggodin zit treurigh en verlegen,
Vervloekt uw henereis, en eet haer eigen bloet,
En klaeght: helaes! wie scheit de blijde poëzy,
En schoone schilderkunst, twee zusters zoet van aert?
. . . .
Wie keert dit zwaer verlies, met tranen en gebeden,
Nu 's Hertogs ijsre vuist Appelles heeft gevat.
Vaer hene, vaer Sandrart, een Engel u geleide,
Door 't bloedigh krijgsgevaer, en zette u in 't paleis
Te Munchen vroolijk op. —

1637 à 1642 environ [1], a donc bien connu Rembrandt, et sa notice sur lui est si intéressante qu'il faut la reproduire ici en entier:

« Il est étonnant que l'éminent Rembrand van Rijn, quoique né à la campagne et d'un père qui était meunier, fut néanmoins élevé par la nature à une telle excellence dans l'art, que, par un zèle assidu et une inclination (sic) innée il parvint à une telle hauteur. Il fit son apprentissage à Amsterdam chez le célèbre Lassman, et par son talent naturel, son zèle infatigable et son étude assidue, il ne lui manqua rien que de n'avoir pas fréquenté l'Italie et autres lieux, où l'on apprend à connaître les antiques et la théorie de l'art; surtout parcequ'il ne savait lire que tout simplement le hollandais et ne pouvait par conséquent s'aider que très-peu des livres. Par cette raison il resta toujours dans sa coutume une fois prise, et n'eut aucun scrupule de combattre nos règles d'art, comme l'anatomie et la proportion des membres humains, la perspective et l'utilité des statues antiques, le dessin de Raphaël et ses œuvres ingénieuses, et aussi les académies si nécessaires à notre profession; il ne craignit pas de s'y opposer, prétendant qu'on devait se soumettre à la seule nature et non à d'autres règles; c'est ainsi que, selon l'exigence d'une œuvre, il approuvait la lumière ou l'ombre et les contours des choses, même si cela était en contradiction avec l'horizon, dès que son idée en était satisfaite et que c'était favorable à son sujet. Ainsi, les contours précis devant se trouver correctement à leur place, pour éviter cette difficulté, il les remplissait d'ombres noires et se contentait seulement de l'accord et de l'harmonie générale, en quoi il excellait. Il ne savait pas seulement rendre à merveille la simplicité de la nature, mais aussi l'orner par des effets naturels, par le coloris et un relief vigoureux, surtout dans des figures à mi-corps ou de vieilles têtes, ou même dans de petits tableaux, des costumes pittoresques et autres curiosités (Artigkeiten). Avec cela il a aussi gravé à l'eau-forte sur cuivre plusieurs et diverses choses, qu'il imprimait lui-même et qui montrent bien qu'il fut un homme très-zêlé et infatigable; de sorte que la fortune lui a donné beaucoup d'argent et que sa maison à Amsterdam était remplie d'élèves innombrables de bonne maison, dont chacun lui payait annuellement jusqu'à 100 florins, sans compter le parti

[1] Ce qu'il dit dans la biographie de G. Seghers, qu'il le vit en 1645 à *Amsterdam*, est évidemment une erreur; Amsterdam est mis ici pour *Anvers*. G. Seghers ne résida jamais à Amsterdam; dans cette biographie il est question plusieurs fois d'Anvers. Sandrart n'était donc pas à Amsterdam en 1645, ville qu'il doit avoir quittée avant que R. eût achevé la *Sortie des arquebusiers*, qu'il aurait sans cela assurément mentionnée.

qu'il tirait des œuvres peintes et gravées par eux, ce qui revient à une somme de 2 mille à 2500 florins, outre ce qu'il amassa encore par son propre travail.

Il est certain que, s'il avait su s'arranger avec les gens et conduire ses affaires avec raison, il aurait accru considérablement ses ressources; car, quoiqu'il ne fût pas un dissipateur, néanmoins il n'a pas su du tout garder sa condition et ne fréquentait que des personnes de la bourgeoisie, ce qui a influencé aussi son travail [1].

Disons à sa louange qu'il a su rompre les couleurs d'une façon très-ingénieuse et artistique, repeindre son panneau avec ces couleurs, représenter la simplicité vraie et vivante de la nature, toute l'harmonie de la vie, ouvrant ainsi les yeux de ceux qui d'ordinaire sont plus peintres qu'artistes (mehr Färber als Mahler), en ce qu'ils posent les couleurs l'une à côté de l'autre, crûment et d'une façon criarde, de sorte qu'elles n'ont plus aucun rapport avec la nature, mais ressemblent aux paquets de couleurs dans les tiroirs d'une boutique ou aux toiles qui viennent du teinturier. En outre il fut aussi grand amateur de toutes sortes d'objets d'art, tableaux, dessins, gravures et toute espèce de curiosités singulières, dont il possédait une grande quantité. C'était un vrai *curieux* (*curios*) sur ce point; ce dont il fut aussi estimé et loué grandement par beaucoup de personnes [2].

Dans ses œuvres, notre peintre laissait voir peu de lumière, excepté à la place principale de son intention (seines intents), où il assemblait d'une manière ingénieuse la lumière et les ombres, avec une bonne entente des reflets, de manière que l'ombre fût pénétrée par la lumière avec beaucoup de jugement; son coloris était tout à fait brûlant (glühend) et en tout il avait un grand esprit. Dans la représentation de personnes âgées, de leur peau et de

---

[1] J'ai suivi le texte allemand, qui est de 1675; voici les paroles de Sandrart: « Gewiss ists, dass, wann er mit den Leuten sich hätte wissen zu halten, und seine Sache vernünftig auszustellen, er seinen Reichtum noch merklich ergrössert haben würde; dann ob er schon kein Verschwender gewesen, hat er doch seinen Stand gar nicht wissen zu beobachten, und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet, dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen. »

Le texte latin, qui est de 1683 et pas de la main de Sandrart, dit: . . . . si ad digniores sese applicuisset, rebusque suis melius prospexisset . . . . autoritati suae parum nimis consulebat, ad viliorum solummodo familiaritatem semper adspirans. — Cela n'est pas tout à fait la même chose; mais il faut s'en tenir au texte allemand, qui est l'original.

[2] Dans la vie de Johan Ulrich Mayr, Sandrart dit: celui-ci m'a assuré avoir vu donner à son maître Rembrandt en vente publique 1400 florins pour 14 belles épreuves des estampes de Lucas de Leyde, dont l'*Ecce homo*, le *Voyage de S. Paul à Damas*, le *Grand crucifiement*, le *Danse de la Madeleine*, *etc.*

leur chevelure, il appliquait beaucoup de peine, de patience et de savoir, de façon qu'elles avaient une grande réalité. Cependant il a peint peu de sujets tirés de la poésie antique, allégories (alludien) ou histoires curieuses, mais ordinairement des choses simples, qui n'exigaient pas beaucoup de réflexion et qui lui semblaient agréables et pittoresques, *schilderachtige* [sic] comme disent les Hollandais, mais qui néanmoins étaient pleines de traits piquants empruntés à la nature. Il est mort à Amsterdam et a laissé un fils qui également, à ce qu'on dit, a bien su son art. »

Dans un autre endroit de son livre, Sandrart, parlant de la nécessité de ne pas employer des couleurs entières, mais de les rompre et de les mélanger, dit que ce sont surtout les Hollandais qui ont poussé cet art au plus haut degré, « c'est-à-dire comment il faut mêler et rompre les couleurs et leur ôter leur *crudezza* (sic) ». Il loue les peintres hollandais dans la dégradation des teintes par rapport à la perspective, « ce que les Hollandais nomment, dit-il, *houding.* »

Il ajoute :

« En ce point nous pouvons beaucoup apprendre de notre admirable Bamboccio et autres, surtout du *laborieux* (sic) et ingénieux Rembrandt, qui a fait des merveilles et observé la véritable harmonie. »

Le second volume du grand ouvrage de Sandrart, l'*Académie teutonique*, porte la date 1675, et la mort de Rembrandt y est mentionnée. Les pages sur ce peintre sont donc écrites après son décès. Cependant il est évident que Sandrart n'a pas connu ses grandes œuvres postérieures à 1640, et qu'il n'a pas connu Rembrandt tout entier. Sans cela, il n'aurait pas dit qu'il ne fit que des choses bien simples, exigeant peu de réflexion, et rarement des sujets empruntés à la poésie ou à l'histoire. Le jugement de Sandrart n'est donc pas complet, mais il est intéressant en maint endroit. Nous aurons à relever plus tard certaines de ses expressions, pour le moment nous le laissons sans réplique.

Quoiqu'il eût un œil favorable pour les qualités de la peinture hollandaise et ce qu'il nomme « leur nouvelle manière de peindre », qu'il ne tarisse pas sur l'éloge de Pieter de Laer, du Bamboche, Sandrart était académicien et trop imbu de « théories » pour que l'indépendance de Rembrandt ne l'eût pas choqué.

Lorque Sandrart reproche à Rembrandt de ne lire que le hollandais et de ne pouvoir s'instruire ainsi par les livres, il faut que nous entendions un autre témoin contemporain, Philip Angel [1], qui fut peintre et peut-être aussi marchand de tableaux à Harlem et à Leiden, et dont on a une eau-forte datée 1637, dans le genre de Rembrandt.

Dans son *Éloge de la peinture* il parle des connaissances historiques si nécessaires aux peintres et critique les fautes qu'ils commettent souvent; «on doit,» dit-il, «consulter et étudier attentivement les vieux livres pour connaître l'histoire; c'est ainsi que firent les anciens et parmi les modernes le très-fameux Rembrant.» Nous avons déjà vu le curieux passage de ce petit livre concernant *la Noce de Samson*, où Angel loue le peintre pour ses études historiques et la profondeur de sa pensée, pour l'observation des coutumes, la variété des caractères, la vie des personnages. Je pense qu'aujourd'hui Ph. Angel aura facilement raison contre Sandrart.

Samuel van Hoogstraten n'était pas aussi dogmatique que Sandrart. «Si tu veux profiter de Rome», disait-il à son frère, «vas-y l'esprit mûri par l'art [2]. Apprends d'abord à suivre la nature. Dans ta patrie même tu trouveras tant de beautés que ta vie sera trop courte pour les comprendre et les reproduire. Il est vrai, l'Italie est riche en superbes statues, mais à quoi cela te servira-t-il, si tu ne peux pas même rendre la nature ordinaire? Même en suivant les antiques on est souvent tombé dans l'hérésie.»

Voilà des idées qui certes ne seraient pas désavouées par son maître. Aussi Hoogstraten apprécie-t-il Rembrandt. Il reconnaît comme un de ses mérites, «d'avoir été toujours attentif aux affections de l'âme». «Rembrandt, dit-il, a souvent bien compris la composition; il appliquait toute son étude au coloris et au

---

[1] Philip Angel fut en 1642 bourgeois à Harlem, en 1643 secrétaire de la gilde de St. Luc, en 1644 il demeurait à Leiden. Hoet mentionne une peinture, un *Paysan avec des oiseaux*, par Ph. Angel, 1665.

[2] Wilt ge u in Roome recht verzaeden
Zoo trek daer heen met kunst gelaeden.

modelé de la chair.» Parlant du jour, de l'arrangement des ombres, de l'harmonie qui fait fondre les transitions des clairs et des ombres, il dit: «Rembrandt a poussé ce talent au plus haut degré et était passé maître dans l'art de marier des couleurs harmonieuses.[1]» «Il est étonnant, ajoute-t-il, comme il a su rendre les lumières reflétées; on dirait que la science des jours à reflets était son véritable élément; cependant on eût pu désirer qu'il eût un peu mieux connu les régles théoriques de cet art, car qui ne s'appuie que sur son coup-d'œil et sa soi-disant expérience, commet souvent des erreurs qui méritent la dérision des rapins, sans parler des maîtres.»

Ailleurs il exhorte les élèves à ne pas reproduire dans leurs études du nu, «des jambes ou mollets ou des corps défigurés par les jarretières et les robes serrées, ainsi qu'on observe souvent chez les femmes.» Le même reproche fut adressé à Rembrandt par Pels.

Nous trouvons chez lui encore quelques autres observations critiques sur les œuvres de Rembrandt. «Si nous montons trop la lumière,» dit-il, «nous serons insuffisants ailleurs; comme il arrive à ceux qui dans un effet de nuit ou de chandelle, mettent au premier plan un flambeau ou une chandelle, et qui deviennent alors impuissants à donner assez de clarté au reste. Rembrant a rendu aussi bien que possible l'effet de la chandelle dans quelques estampes foncées, mais si on y couvre ces lumières, le reste est noir. Nous sommes habitués, si l'on nous fait voir quelque chose à la lumière, de la couvrir de la main, pour mieux discerner le reste.»

---

[1] Rembrandt «was gezet op de lijdingen des gemoeds; — zamengroeping en behaeglijke orde» — Rembrant heeft deze deugd dikmaels wel begrepen. — Ik zwijge van Rembrandt die dit deel (goede vleesachtige behandeling en vleeskleur) wonderlijk hoog achten.» Over de «daging en het schikken en 't in een smelten der overgangen van 't licht en bruin,» ... Rembrandt heeft deze deucht hoog in top gevoert en was volleert in 't wel bijeenvoegen van bevriende verwen.»

«Wonderlijk heeft zich onzen Rembrandt in reflexeeringen gequeeten, ja het scheen of deze verkiezing van 't wederom kaetsen van eenich licht zijn rechte element was; had hij hem maer wat beter op de grondregels dezer kunst verstaan: want die alleenlijk op zijn oog en gewaende ondervindingen steunt, begaet dikmaels feylen, die den spot van leerjongens, ik zwijg van meesters, verdienen.»

Nous avons entendu son jugement sur la *Sortie de la compagnie de Banning Cock*. Tout en se plaignant du défaut de la lumière, il y admire cependant «la composition, la pensée pittoresque, l'agencement élégant et la vigueur.» Rappelons encore ici sa critique mal placée sur les deux chiens dans la *Prédication de St. Jean*, et ce mot sur «l'esprit étroit du maître», qui malheureusement lui est tombé de la plume.

Hoogstraten a su apprécier plusieurs qualités de Rembrandt mais il est loin d'approfondir son génie. Lui aussi trouve qu'il a trop peu de théorie et s'offense de ses libertés, ne voyant pas que les défauts de son maître étaient ceux d'un Shakspeare et d'un Michel-Ange.

Dans les œuvres des poètes de ce temps, nous rencontrons à profusion des vers ou de petites pièces de poésie, servant tantôt à célébrer ou à paraphraser quelque œuvre d'art, tantôt à illustrer quelque portrait. Ainsi surtout chez Jan Vos et chez Vondel, on trouve des douzaines de semblables poésies, en l'honneur de presque tous les artistes contemporains, plus ou moins en renom. Sans qu'il occupe une première place dans ces éloges, Rembrandt y est cependant aussi nommé. Jan Vos a fait sur le portrait de Coppenol, par Rembrandt, des vers où le peintre n'est point désigné; une autre fois, lors de la fête de St. Luc en 1654, nous l'avons entendu citer en premier lieu le nom de Rembrandt; une autre fois ce même nom se rencontre sous sa plume, dans une pièce de poésie en l'honneur de quelques tableaux de la collection du sieur J. J. Hinloopen, échevin à Amsterdam. Là se trouvait le tableau de Rembrandt, *Aman chez Esther et Assuérus*. Ces vers cependant ne contiennent que quelques pensées sur le sujet et rien sur l'auteur.

Ce qu'on trouve chez Vondel en l'honneur de Rembrandt est moins encore que ce qui précède. Il a les plus grands éloges pour Lastman, qu'il nomme l'Apelle de son siècle et qu'il compare à Rubens; pour Sandrart, pour Flinck, Lievens, Quellinus, Ph. Koninck et tant d'autres; sa superbe tragédie *Joseph à Dothan*, est inspirée par un tableau de Pinas; mais sa langue, ordinairement si fleurie et si prodigue en termes flatteurs, est terne à l'égard de Rembrandt. Voici le beau portrait

du ministre Anslo, sur lequel Vondel fait les vers suivants:

O Rembrant! peins-nous la voix de Cornelis;
La partie visible de cet homme est chez lui la moindre,
L'invisible nous ne le connaissons que par l'ouie;
Qui veut voir Anslo doit l'entendre. [1]

Si c'est un compliment pour le prédicateur, à l'égard du peintre c'est une pauvre idée que de lui demander de peindre sa voix! Et encore, si Vondel avait eu quelque sentiment de la peinture, il aurait pu observer comment ce peintre, sans pouvoir peindre des voix, savait exprimer à merveille la partie invisible, c'est-à-dire l'âme, les pensées d'un personnage.

Une autre fois, il s'agit du charmant portrait de la *Mère de Six*. Quoique le nom du peintre n'y soit pas exprimé, je ne doute pas que ce quatrain et le suivant ne se rapportent aux deux portraits qu'on admire chez M. Six:

C'est ici qu'Anna paraît vivante,
Elle, qui donna le jour à Six, etc.

Vondel ne nomme pas même l'auteur de cette belle œuvre. Quant au magnifique portrait de Six, voici ce qu'il en dit:

Tel on nous peint Jean Six, dans la fleur de son âge,
. . . .
Or la couleur s'en va, la vertu reste.

Tel *on* nous peint! On! En vérité, il n'en est que peu qui peignent ainsi! Si jamais nom de peintre mérita d'être glorifié c'est celui de l'auteur de ce chef-d'œuvre. Et le poète ne sait que dire: «la couleur s'en va, la vertu reste.» C'est le contraire qui est arrivé. Le poète est bien malheureux ici dans ses compliments équivoques.

Voilà tout ce que Vondel a laissé au sujet de van Rijn!

---

[1] Ay, Rembrant mael Kornelis stem,
Het zichtbre deel is 't minst van hem:
't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren.
Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.

Quel dommage que ces deux esprits ne se soient pas rencontrés et aimés! Imaginez Rembrandt illustrant les tragédies de Vondel, le *Joseph*, le *Gijsbrecht*, le *Lucifer*, de la même pointe qui traça de si profondes images. C'étaient des sujets plus dignes de lui que la tragédie de Six, l'*Éloge de la navigation* de Herckmans et la *Piedra gloriosa* de Menasseh.

Je n'ai trouvé nulle trace de relations personnelles entre les deux plus grands artistes dont s'honora cette belle période de notre histoire. Dans l'œuvre de Rembrandt non plus, aucun portrait de Vondel [1]. Qui sait si, le peintre lui ayant rendu cet hommage, le vieux Joost n'eût eu peut-être un peu plus de chaleur à son égard? Asselijn disait aux peintres, à la fête de St. Luc, à propos de Vondel

Si votre pinceau le fait vivre sur la toile,
Vous retrouvez vos éloges dans son livre [2]

Vondel était présent alors, et je ne pense pas qu'Asselijn ait eu une intention malicieuse dans ces vers; mais pour nous ils contiennent une pointe assez piquante. En effet, Lievens et Ph. Koninck et Sandrart et Flinck et Quellinus, en retour de leurs portraits du poète, se sont vus admettre dans le Walhalla de ses éloges.

Ce qui est encore étrange, c'est qu'ils aient eu des amis communs et que cela ne les ait pas rapprochés. Vondel a connu Lastman, il est intime avec Lievens, Koninck, Flinck, Six. Ainsi, l'occasion ne faisant pas défaut, il dut exister une raison positive d'éloignement.

On ignore s'il y en eut de personnelle. Mais j'en ai trouvé une autre dans le fait que Vondel ne se connaissait aucunement en peinture. Dans aucun de ses vers en l'honneur d'artistes, il ne révèle un sentiment artistique du sujet; toutes ne sont que paraphrases et jeux d'esprit ou éloges des personnages représentés. La plus haute idée qu'il se forme de la peinture, c'est

---

[1] Le dessin de Rembrandt représentant un vieillard, nommé Vondel, actuellement dans la collection de M. J. de Vos, ne ressemble aucunement au poète.

[2] Doet u penceel hem herleven op doeck,
Gij vindt u eerdichten weêr in zijn boek.

de « surpasser la nature », de la « faire pâlir », de lui « ravir la couronne. » Il ne comprend donc que le trompe-l'œil. Il ne savait pas dessiner lui-même, ainsi que j'en ai vu une preuve curieuse dans un manuscrit de sa tragédie *Les frères*, où il a tenté de figurer un chandelier et une arche.

Donc le sujet lui est tout, et il juge en littérateur, non en artiste. Pour lui la manière claire et délicate avait bien plus de charmes; la touche merveilleuse, les hardiesses de la brosse, la profondeur, et tout ce qui constitue le véritable élément artistique dépassait sa compétence. Enfin son esprit était discipliné; même avec son talent extraordinaire, il ne lui serait jamais venu à l'idée de s'écarter de la forme alors réputée classique. Il a un profond respect pour Apollon et les Muses; « sans cela, dit-il, l'esprit, quelque grand qu'il soit, erre comme un cheval sans frein. »

Il ne démentit pas non plus son origine et conserva un faible pour les Flamands. Aussi Rubens est-il pour lui le premier des peintres, « la gloire des pinceaux de notre siècle », comme il le dit en 1639, dans la dédicace de sa tragédie *Les frères*, en décrivant avec complaisance le tableau « sublime et royal », où ce peintre représente le roi David faisant mettre à mort les descendants de Saül.

Vondel aimait les formes traditionnelles. Dans un âge avancé, il passa au catholicisme. Il dut avoir plus de sympathie pour l'art consacré que pour celui de Rembrandt, dont les idées étaient trop indépendantes.

Voilà pourquoi Vondel resta complètement étranger aux œuvres de son immortel compatriote. Mais il y a plus. Je crois apercevoir même quelques traces de mauvaise humeur contre lui. Flinck, voilà l'homme suivant le coeur de Vondel; homme de talent, mais d'un esprit réglé et qui respecta certaines bornes. Lorsque Flinck se remaria en 1656, Vondel chanta ses secondes noces et trouva moyen de décocher le trait suivant:

Qui sait donner dans la peinture
A chaque objet sa forme et sa valeur,
Garde le mieux les règles de son art,
Et ne veut point changer les lois de la nature.

En quoi Flinck par sa CLARTÉ nous sert d'exemple,
En suivant la vie et la réalité. [1]

L'allusion ne peut laisser aucun doute, surtout si on rapproche ce poème d'un autre, en l'honneur d'un tableau de Philip Koninck, représentant une Vénus endormie:

Parlant de la relation des clairs et des ombres, il ajoute:

Mais la peinture aussi a ses fils des ténèbres,
Aimant la nuit comme le hibou.
Qui suit le vrai, n'admet pas les ombres factices,
Ni les fantômes ni le demi-jour.
Ainsi Koninck peint la claire nature. [2]

Ici l'allusion est plus vive encore. Mais ce n'est pas seulement Vondel qui ne comprit rien aux œuvres de Rembrandt. L'école entière, toute la compagnie du château Mude iden, Hooft, Baek, van Baerle, Plemp, Reael et tant d'autres, n'ont laissé aucune trace qu'ils aient compris le peintre.

Tout cela est significatif. C'était d'ailleurs dans le goût du temps. Tous ces beaux esprits tendent constamment à certaine tournure dans la forme, à certain maniérisme qui ne permet pas de dire les choses simplement et bonnement, et bien que classiques au

---

[1]
Wie, in schilderkunst bedreven,
Ieder beelt, naer tijt en aert,
Dus zijn omtrek weet te geven,
Verf en eigenschap, *bewaert*
Best de regels en de wetten
Van de kunst, die nimmer week
Noit de treden wou verzetten
Van Natuure, en haere streek.
Hierin lichtte met zijn *klaarheit*
Ons de bruigoms voorbeelt voor
Die het leven en de waarheit
Altijt op Apelles spoor
Volgde, enz.

[2]
Dus baert de schilderkunst ook zoons van duisternissen,
Die gaerne in schaduwe verkeeren, als een uil.
Wie 't leven navolght kan verzierde schaduw missen,
En als een kint van 't licht gaet in geen scheemring schuil.
Hij schildert zonder schim en schaduw. Zoo volgt Koning
De heldere natuur.

point de réciter une ode d'Horace sur la torture, ils oublient la sobriété, le naturel des vrais classiques. Hooft — « Hooft-Apollon » — est un des plus coupables; il entraina les autres: « Satrapa (le *drost*) in suis oppidulis Jupiter est. » D'aucuns remarquaient très-bien ce maniérisme; Focquenbroch dit à Huygens: « Il paraît que vous et Hooft vous vous tourmentez constamment de n'être compris par personne, hormis vous-mêmes. » L'art de Rembrandt était dans ses allures fières, ses vues indépendantes, en contradiction trop marquée avec les tendances littéraires de cette époque.

Son audace à puiser les règles de son art dans son propre génie leur a brouillé à tous le jugement. Voici un poète de troisième ordre, le fondateur du collége poétique *Nil volentibus arduum*, d'où sortirent tant de pauvres imitations de la scène française, Andries Pels, qui en dépit de son talent, étrangla sa propre muse avec les freins académiques.

Dans un poëme de l'*Usage et de l'abus du théâtre* (1681), nous trouvons les vers suivants, qui sont d'un intérêt piquant pour notre sujet:

Vous vous trompez fort, vous qui voulez quitter les voies tracées,
Qui voulez, en désespérés, choisir un chemin plus périlleux,
Et, contents de louanges passagères, faire comme
Le grand Rembrand, qui, voyant qu'il ne pouvait égaler
Le Titien, van Dyck, ni Michel-Ange,
Aima mieux s'égarer d'une manière éclatante
Pour être le premier hérétique dans l'art,
Et pour prendre dans ses filets plus d'un novice,
Plutôt que de se fortifier en suivant de plus expérimentés,
Et de soumettre son pinceau célèbre aux règles.
Lui qui, bien qu'il ne le cédât à aucun de ces maîtres
Dans l'ensemble, ni dans la force du coloris,
Lorsqu'il devait peindre une femme nue,
Ne choisit pas pour modèle la Vénus grecque,
Mais une blanchisseuse ou une grosse ouvrière dans une grange;
Nommant son erreur, « imitation de la nature, »
Et tenant le reste pour vains ornements. Oui! des seins flasques,
Des mains déformées, voire même les plis du corsage
Autour des reins et ceux des jarretières sur la jambe,
Il copia tout, afin que la nature fût satisfaite;

C'est-à-dire *sa* nature, qui n'admettait ni règles,
Ni lois de proportion dans les membres humains;
Qui n'observait la perspective, non plus que la distance,
Et ne prenait de mesures qu'à l'œil et sans le secours de l'art.
Qui par toute la ville, sur les ponts et aux coins des rues,
Sur le Marché Neuf et celui du Nord cherchait avec diligence
Des cuirasses, des morions, des poignards javanais, des fourrures,
Et des collerettes passées de mode, qu'il trouvait pittoresques;
Oripeaux dont il affublait Scipion le Romain,
Ou la noble stature de Cyrus.
Et cependant, quoiqu'il fît son profit
De ce qui venait ici des quatre parties du monde,
Il ne put échapper à la vulgarité dans les parures,
Quand il avait à costumer ses figures.
Quel dommage pour l'art, qu'une main aussi habile
Ne se soit pas mieux servi de ses talents naturels!
Qui l'aurait surpassé dans la peinture?
Mais hélas! Plus l'esprit est élevé, plus il se perdra,
S'il ne se tient aux principes et aux règles,
Mais s'il prétend tout savoir par soi même! [1]

---

[1] Gij mist zeer grof, wilt gij 't gebaande pad verliezen,
Wilt ge, als wanhoopende, een gevaarelijker kiezen;
En, met onduurzaam lof te vreden, doen, gelijk
De groote *Rembrand*, die 't bij Titiaan, van Dijk,
Noch Michiel Angelo, noch Rafel zag te haalen,
En daarom liever koos doorluchtiglijk te dwalen,
Om de eerste ketter in de schilderkunst te zijn,
En menig nieuweling te lokken aan zijn lijn;
Dan zich door 't volgen van ervarene te scherpen,
En zijn vermaard pensecl den reg'len te onderwerpen.
Die, schoon hij voor niet een' van all' die meesters week,
In houding, noch in kracht van koloryt bezweek,
Als hij een' naakte vrouw, gelijk 't somtijds gebeurde,
Zou schild'ren, tot model geen Grieksche Venus keurde;
Maar eer een' waschter, of turftreedster uit een' schuur,
Zijn' dwaaling noemende navolging van Natuur,
Al 't ander ijdele verziering. Slappe borsten,
Verwrongen' handen, ja de neepen van de worsten
Des rijglijfs in de buik, des kousebands om 't been,
't Moest al gevolgd zijn, of Natuur was niet te vreên;
Ten minsten zijne, die geen regels, noch geen reden

On voit qu'ils sont tous d'accord que Rembrandt est un grand hérétique, doué de talent il est vrai et jouissant de quelque renommée, mais un homme qui osait avoir des règles à lui et qui surtout ne se souciait ni des antiques, ni de Raphaël, ni des académies. Certes, parmi ces remarques il en est qui sont justes, mais la critique ici n'est pas au niveau de son sujet.

Il y avait cependant parmi ces littérateurs un homme, appartenant à l'école de Vondel, qui avait d'autres opinions sur le peintre, — Jeremias de Decker. J'ai déjà mentionné son joli sonnet sur le *Christ en Jardinier*, peint par celui qu'il nomme *son ami.*

Voici un poème qu'il lui adressa lorsqu'il eut peint son portrait:

Je n'ai pas la prétention d'Alexandre,
Mais je suis très-flatté de me voir représenter
Par l'Apelle de notre temps,
Et cela non en vue d'un gain
Mais uniquement par amitié
Et par amour pour nos Muses.
Oh! que je désirerais récompenser ton art
Par mon art, et que ne puis-je
Te représenter sur le papier d'une main aussi magistrale

Van evenmaatigheid gedoogde in 's menschen leden;
En doorzigt alzo min, als tusschenwijdte, woog,
Noch wikte met de kunst, maar op de schijn van 't oog.
Die door de gansche Stad op bruggen, en op hoeken,
Op Nieuwe, en Noordermarkt zeer ijv'rig op ging zoeken
Harnassen, Moriljons, Japonsche Ponjerts, bont,
En rafelkragen, die hij schilderachtig vond,
En vaak een Scipio aan 't Roomsche lichaam paste,
Of de ed'le leden van een Cyrus meê vermaste.
En echter scheen hem, schoon hij tot zijn voordeel nam,
Wat ooit uit 's waerelds vier gedeelten herwaerts kwam,
Tot ongemeenheid van optooisel veel te ontbreeken,
Als hij zijn beelden in de kleederen zou steeken.
Wat is 't een schade voor de kunst, dat zich zoo braaf
Een' hand niet beter van haare ingestorte gaaf,
Gediend heeft! Wie had hem voorbij gestreefd in 't schild'ren?
Maar och! hoe eed'ler geest, hoe meer zij zal verwild'ren,
Zoo zij zich aan geen grond, en snoer van regels bindt,
Maar alles uit zich zelf te weeten onderwindt!

Que celle qui me figura sur le bois.
Je ne reproduirais pas tes traits, Rembrandt,
Mais ton esprit cultivé
Et ton art ingénieux, que je montrerais
A tous les yeux, en dépit de l'envie,
Cette bête infâme!....
Mais ajouter par mes rimes quelque gloire
A ton nom célèbre,
Ce serait porter de l'eau à la mer, du bois à la fôret
Et du sable à la plage!
Ainsi qu'un vin excellent n'a pas besoin de couronne,
Ton pinceau exquis se passe d'éloges.
Ce pinceau vaillant ne demande de louanges à personne,
Il est célèbre par lui-même,
Et il a porté la gloire de son maître
Aussi loin que voguent les vaisseaux de la libre Hollande.
Sa gloire, volant par dessus les Alpes
Jusque dans Rome l'altière,
Fait s'extasier même l'Italie,
Elle égale et surpasse celle de Raphaël et d'Angelo.
Ma plume ne saurait donc, van Rijn,
Ajouter rien à ta renommée
Reçois ces quelques vers
Comme une preuve que je me sens par ton art
Eternellement ton obligé. [1]

---

[1] DANK-BEWIJS
AEN DEN UITNEMENDEN EN WIJTBEROEMDEN
REMBRANT VAN RHIJN.

Quas dicere grates,
Quas referre parem?

Zoo groot was voormaels 't hert des grooten Alexanders,
Dat niemand hem vermocht
Te malen als Apell; Apell en niemand anders
Heeft hy hier toe gezocht.
Zyn trotsheid liet niet toe, dat mindere pencelen
Zulx zouden onderstaen.
'k En voel wel in mijn' borst zoo trotzen geest niet spelen,
Zoo grootsch een hert niet slaen:
En niettemin 't gevalt ('k en wilder niet om jocken)
't Vernoegt mij wonder wel,
Op 't vlak penneel te zien mijn wesen nagetrocken

Il est ici quelques mots qui acquièrent plus d'importance par les jugements précédents. Ce n'est pas sans intention que de Dec-

---

Van onzes tijds Apell:
En dat niet om wat loons daer uit te mogen spinnen,
Maer louterlyk uit gunst,
Uit eenen eedlen trek tot onze Zanggodinnen,
Uit liefde tot de kunst.
O die nu met die kunst uw' kunste kon betalen
In plaetze van met goud,
En u zoo meesterlyk op mijn papieren malen,
Als gij mij trokt op hout!
'k En zou wel uw gelaet, Heer Rembrant, niet vertoogen,
Maer uwen ab'len geest
En aerdige handeling afmalen voor elks oogen,
Spijt nijd, dat boose beest.
Maer boven mijnen leest zoo hoog te willen zweven,
Waer voor mij vol gevaer:
Dat werk vereischt een geest in Schilderkunst bedreven,
Een' Mander of Vasaer;
En uw' beroemden naem wat roems te gaen bejagen
Door rijm of regel-trant,
Waer water in de zee, waer hout in 't woud gedragen,
En zand gevoert op strand.
Gelijk voor puik van Wijn geen' krans en hoeft te hangen
Van klim-op altijd groen;
Zoo heeft uw puik-penceel geen vreemde lofgezangen,
Geen pen-getoi van doen.
Dat braef penceel en hoeft om niemands lof te vragen;
't Is door zich zelf vermaerd,
En heeft zijns Meesters naem misschien zoo wijd gedragen,
Als 't vrije Neêrland vaert.

Zijn kunst-faem over 't spits der Alpen heen gevlogen
Tot in 't roemruchtigh Room,
Doet zelfs Italiën staen zien als opgetoogen,
Aen zijnen Tiberstroom.
Daer doet 'et duizenden de vlagge voor hem strijken;
Daer mag 't zijn' streken vrij
Bij die van Raphaël en Angelo verlijken,
Ja streeftze bei verbij.
Derhalven waer 't, van Rhijn, een al te kenlyk teken
Van roekloos beckeneel
Door rijm-pen of gedicht den roem te willen queken
Van uw beroemd penceel.
Zulx dat ick voor althans niet anders weet te toonen

ker veut «à tous les yeux montrer l'*esprit cultivé*», le «*talent ingénieux*» de Rembrandt «en *dépit de l'envie*», et c'est dans cette même intention qu'il dit que son pinceau peut aller de pair avec celui de Raphaël et des Italiens.

Rembrandt n'a pas joui de grandes distinctions publiques et officielles. La légende qui brode, mais sur une trame de vérité, n'a pas raconté de lui qu'un empereur ait ramassé ses pinceaux. Les régents d'Amsterdam paraissent l'avoir peu remarqué. Quand la ville reçut la visite de Marie de Médicis, de Marie d'Angleterre, de princes et d'électeurs, van Rijn fut laissé de côté. Alors les quatre bourgmestres, assis à leur table et recevant le message de l'arrivée de la reine-mère, se font pourtraire par Thomas de Keijser; alors Moijaert peint les grandes décorations allégoriques, et Honthorst et Sandrart les portraits de Marie, et Nolpe avec Martsen de Jonge, Savry et de Vlieger composent les illustrations de la description des fêtes par Barlaeus. Quand on fête la paix de Westphalie, van der Helst et Flinck font les grandes toiles commémoratives. Lorsqu'on décore le nouvel hôtel de ville, «la huitième merveille du monde,» ce sont Bol, Backer, Flinck qui ont l'honneur d'associer leurs noms au chef-d'œuvre de Danckerts, Bosboom, Jacob van Campen et d'Artus Quellinus.

Ceux qui choisissent van Rijn ce sont les chirurgiens, les syndics de la halle aux draps, corporations particulières, et les arquebusiers de Banning Cock.

Enfin les artistes.

Dès que van Rijn apparut il fut fort remarqué, bientôt suivi et admiré. Les commandes affluèrent, les élèves le cherchèrent.

Als slechts wat *Dank-beurs*,
Voorwaer om uwe gunste en kunste te beloonen
Een' al te slechten prijs.
Wel, heb dan drymael dank voor uwe gifte en gunste,
En neem dit kort gedicht
Slechts voor een teken aen van dat ick aen uw' kunste
My eeuwig acht verplicht.

« Il fut un temps, dit Houbraken, où la manière de van Rijn fut généralement louée, de sorte que pour plaire, il fallait suivre ses traces. Mais Flinck s'est donné depuis beaucoup de peine et d'étude pour se défaire de cette manière, puisque déjà avant la mort de Rembrandt les yeux étaient ouverts, surtout à la suite des tableaux italiens que les véritables connaisseurs importérent, et lorsque la manière claire de peindre reprit son empire. L'art de Rembrand eut le succès de ce qui est nouveau; c'était une mode; sous peine de ne pas vendre leurs ouvrages, les artistes durent s'habituer à sa manière de peindre, même quand leur propre manière était de beaucoup meilleure » [1].

C'est l'explication de Houbraken et elle a sa part de vérité. Mais il oublie une importante raison, il ignore que c'est la supériorité de Rembrandt qui les dominait tous, même *invitos*. Non seulement les élèves qu'il avait formés devenaient des artistes renommés — Lievens, Flinck, Bol, Eeckhout, Bakker, Hoogstraten — et faisaient ainsi la propagande de ses idées; mais en dehors même de ses amis et disciples son influence fut immense. Benjamin Cuijp, Metsu, Verbeek, Breenberg, Verelst, sont encore visiblement inspirés par lui. Il n'est pas jusqu'à des maîtres accomplis, tels qu'Albert Cuijp, Aldert van Everdingen, Aart van der Neer, Jacob van Ruijsdael, Adriaan van Ostade et Philip Wouwerman, qui à leurs heures ne montrent la profonde impression que le sentiment artistique de van Rijn exerça sur ses contemporains. Son exemple encore les engagea tous à traduire leurs idées par l'eau-forte.

Mais peu à peu il se fit une réaction. Elle vint du dehors, par l'influence du goût italien.

Depuis le milieu du 16me siècle, les pélerinages vers la terre sacrée des arts n'avaient pas pris fin, et tout artiste n'avait pas de rêve plus cher que l'Italie. Entre 1640 et 1650 une nouvelle génération d'artistes revenait de ces contrées: J. Both, Berchem, Asselijn, Dujardin, van Campen, etc. et les jeunes ne cessaient d'y aller.

1 Houbraken, 3, 206.

Avec eux les idées, le goût italien s'implantèrent chez nous de nouveau. Ces artistes apportaient des cartons pleins d'études d'après les vues de Rome, les statues et les tableaux italiens; les marchands importaient ces tableaux mêmes. Gérard Uilenburg, le cousin de Rembrandt, avait une galerie de tableaux italiens et plusieurs statues antiques [1] à vendre. Les toiles des grands maîtres italiens commençaient à orner tous les cabinets d'amateurs. Flinck en avait, avec des statues, des moulages d'après les antiques; Jan Six, plus tard Pieter et Willem Six, Hinlopen et d'autres en avaient. Berchem, Ostade, etc. possédaient des collections de dessins des maîtres italiens. Ce que la Hollande contenait alors de tableaux et de dessins italiens est incroyable.

En architecture, l'influence de Palladio, Serlio, Scamozzi se faisait toujours sentir.

Dans la littérature c'était la même chose. Les poètes italiens furent traduits et imités.

Ce goût pour l'Italie allait de pair avec le goût pour l'antiquité. Depuis la Renaissance au 16me siècle, l'antiquité n'avait cessé d'être la source où allait se retremper tout ce qui chez nous aimait la culture de l'esprit. Cela durait depuis plus d'un siècle déjà; le 17me siècle continua ce qu'avait fait le 16me. L'étude de l'histoire, des lettres, de la mythologie, de l'art antiques faisait des progrès incessants et popularisait les résultats de ses recherches. Des pierres gravées, des médailles, des reliefs, des moulages d'après les statues célèbres, furent partout connus.

Toutes ces études de l'antiquité et de la renaissance italienne ont sans doute élargi et cultivé le goût, et si je me suis permis quelquefois à leur égard une expression satirique, il ne faut pas qu'on s'y méprenne. Je ne m'en suis pris qu'à un usage inopportun et souvent fait sans discernement, et à ceux qui invoquaient à tort et à travers les antiques mal compris et les Italiens même de la décadence contre la peinture de Rembrandt.

C'est encore à ces fortes études de l'art et des lettres de l'antiquité qu'est dû l'inappréciable avantage que tout retour aux

---

[1] J. de Bisschop en mentionne dans son œuvrage.

idées et aux formes du moyen-âge ait été désormais impossible.

Observons encore une autre circonstance. Après un temps de création vigoureuse, on peut souvent remarquer un temps de réflexion; alors l'observation et la critique se redressent. Dans la littérature, les Pels et les Tengnagel viennent après les Vondel. Ce temps était venu aussi pour l'art dans la seconde moitié de la vie de Rembrandt. On a vu dans le livre de Hoogstraten comme quoi on en était alors aux théories, aux spéculations sur l'art; les jeunes élèves posent des questions et se livrent à des débats. Rembrandt lui-même discute avec eux sur des points d'art. On n'a jamais entendu cela de Lievens, de Bol, de Flinck. Une génération autre apporta d'autres idées. Un esprit littéraire et scientifique se fit jour dans les jeunes artistes. Verdoel, Dullaert, Hoogstraten, Angel maniaient la plume et le pinceau. On lisait Sandrart, Durer, Vignola, Serlio, Danckerts, Cesar Ripa. Angel connaissait même les écrits italiens de Léon Baptiste Alberti [1]. On discuta sur les antiques, sur le style, sur les théories, sur les manières claire et brune; les camps se partagèrent, surtout sur ce dernier sujet. Flinck quitta le camp de Rembrandt, Bol modifia son style, van Dijck eut de nombreux partisans. Jan de Baen, quittant vers 1651 l'atelier de Backer, hésita sur le parti à prendre; comme Hercule il devait choisir entre van Dijck et Rembrandt; «il choisit le premier, parce que sa manière était plus durable [2].»

Voilà les idées nouvelles dont l'influence se fit sentir durant la seconde moitié du siècle et trouva un écho dans la jeune Hollande. Sans aucun doute ce mouvement était excellent; seulement sa force créatrice n'alla pas de pair avec ses connaissances, et son opposition à la liberté de la peinture hollandaise portait à faux.

C'est dans ces temps que la *Sortie des arquebusiers*, peinture déjà si hardie, avait été suivie par les œuvres de 1650 à 1656, le *Jacob*, le *St. Jean*, le *Six*, les *Syndics*, etc.

---

[1] Quelquefois ces notions laissaient à désirer; par exemple Angel, citant quelques auteurs, nomme après Jan Orlers, Jan Blichus (Jamblichus)!

[2] Houbraken.

On aimait alors la peinture délicate et comme on disait «noble», une touche fondue et brillante; on exigea du «style.» Et Rembrandt, à mesure que le flot s'avançait, entraîné par son génie, donnait des coups de brosse et de hampe toujours plus hardis. Un sourire doit avoir plissé sa bouche à l'idée de la consternation des Pels, quand il brossa les *Syndics* ou la *Fiancée* du musée van der Hoop, ou la *Famille* de Brunswick.

Il n'y a pas lieu de s'étonner que chacun ne pût le suivre sur ces hauteurs.

Rembrandt était un homme taillé d'un seul bloc; il avait les aspérités du génie. C'était un esprit original et indépendant; il n'avait pas visité l'Italie, il avait sa théorie, sa longue pratique à lui. Mais on le comprenait mal. On pensait qu'il était l'opposition incarnée contre les nouvelles idées. Cela n'était vrai qu'à moitié. En vérité il les partageait en bonne partie, seulement il était encore plus radical que les novateurs. Il n'était pas *contre* ces idées, il était *au-dessus*. Lui, ennemi de la science de l'art, de la théorie? Et nous avons vu quels discours se tenaient dans son atelier avec le maître lui-même; il possédait des collections sans exemple. Lui, exclusif? Et il consultait l'art de *toutes* les périodes, dont il connaissait et achetait les produits à des prix fous; il avait des livres d'architecture, de costumes, d'antiquités. Lui, contre les Italiens? Et il possédait leurs tableaux et leurs gravures et donna sa plus belle eau-forte pour une estampe de Marc Antoine, tandis que plusieurs de ses œuvres démontrent assez combien il admirait les Italiens. Lui, ennemi des antiques? Et il possédait des moulages de la statuaire grecque et romaine, des estampes d'architecture romaine, et il avait dessiné lui-même un cahier d'études d'après l'antique [1]. Il les aimait aussi véritablement que les plus fervents, mais il avait pénétré bien plus avant dans leur sentiment. Quand des critiques incompétents le taquinaient avec leurs antiques, il prenait de l'humeur et disait: «allons donc, taisez-vous», et montrant ses oripeaux — «voilà mes antiques!» Et on prenait cette boutade

---

[1] De même que Rubens, qui amassait avec amour des collections de bronzes, de médailles, de gemmes, de statues antiques.

sarcastique à la lettre, et on se prenait d'une belle colère contre le Vandale, l'hérétique, l'ignorant!

Malgré la durable sympathie de quelques esprits, le schisme entre l'art de Rembrandt et le goût du public devait nécessairement se produire.

Le joli, la beauté disciplinée et ordinaire ont de tout temps été bien plus populaires que le beau d'un ordre plus élevé, et surtout que le sublime.

Une trentaine d'années après la mort de Rembrandt, Gérard de Lairesse [1], artiste académique et théoricien, s'exprimait en ces termes à son sujet: «que voulant peindre moelleux, il ne fit que du pourri; que son esprit se fixa toujours sur le côté bourgeois; qu'il ne fallait pas peindre dans une couleur jaune ou rousse ainsi que Rembrandt, Lievens et autres, qui mettent tant de chaleur dans les ombres, qu'elles paraissent embrasées; ni procéder à la Rembrandt ou à la Lievens, de façon que les couleurs découlent de la toile comme de la boue.» Cependant il avoue, que pour voir «un coloris vigoureux, on n'a pas besoin d'aller chez les Italiens, Rembrandt ne le cédant pas au Titien en cela. La peinture de Rembrandt n'est pas absolument mauvaise, dit-il, surtout parce qu'il est si naturel et si puissant. Mais l'on voit bien que son exemple n'est suivi que par quelques-uns, qui, à la fin, sont tombés avec leur modèle. Cependant il s'en trouve qui assurent qu'il fut maître de tout ce que l'art peut réaliser et qu'il a surpassé les plus célèbres, dans l'imitation de la nature, la vigueur du coloris, la beauté des lumières, les charmes de l'harmonie, et par ses idées sublimes et extraordinaires. Je suis d'un autre avis, quoique je ne veuille pas dissimuler qu'auparavant j'aie eu un penchant pour cette peinture; mais j'ai abjuré mon erreur et sa façon de peindre, qui n'est fondée que sur de chimériques fantômes.»

Toujours la même exagération avec des remarques justes.

Et les «laïques» ne partageaient que trop ces opinions. A cette même époque, de Geest, petit-fils de Wijbrand de Geest, le

---

[1] Il avait 29 ans lorsque Rembrandt mourut; donc il l'a bien vu et connu, puisqu'il demeurait aussi à Amsterdam. La 1re édition du *Groot Schilderboek* de Lairesse parut en 1714.

beau-frère de Rembrandt, parlant de van Rijn, écrit: «tout véritable connaisseur peut voir comment ce peintre audacieux a fait de la peinture superbe et puissante, et cependant nous avons pu remarquer, il y a quelque temps, combien l'ignorance a malmené ses peintures célèbres, lorsqu'on vendait pour six sous un portrait de Rembrandt, ainsi que des témoins véridiques peuvent l'affirmer. Cependant peu après, le même objet fut vendu pour 11 florins, et à présent on donne déjà quelques centaines de florins pour ce rude tableau. C'est de la sorte que cet homme célèbre a été traité après sa mort. Il fallait que tout fût joli et clair, afin de plaire.»

Mais déjà la renommée avait porté son nom par toute l'Europe. Campo Weijerman écrit, «qu'au commencement du 18me siècle plusieurs tableaux de Rembrandt furent achetés à grands prix pour la France et l'Italie; et qu'un portrait de lui-même, plus puissant qu'un van Dijck et un Rubens, et qui avait orné le cabinet de Jan van Beuningen, fut acquis pour le grand-duc de Toscane à Florence.»

Les contemporains — voilà la conclusion — n'ont pas laissé Rembrandt se reposer sur ses lauriers; ils lui ont versé largement des deux vases que porte la Renommée, l'amer et le doux. Rembrandt van Rijn vivait au milieu d'une nation qui glorifiait l'art national, quoique l'enthousiasme général pour l'art se trouvât dans la république des Provinces-Unies à un autre degré de latitude qu'à Athènes, Florence ou Rome. Chaudement applaudi, aussi longtemps qu'il resta dans certaines limites, il vit l'admiration diminuer non pas en profondeur mais en étendue, à mesure que son vol monta plus haut et devint plus audacieux. Bientôt à côté d'elle surgit la désapprobation et la méconnaissance. Mais ce ne sont que les forts qui engendrent une telle opposition. Et bien qu'il ne tînt aucune place officielle et se fût plutôt retiré dans une neutralité indépendante, la supériorité de son génie s'est soutenue pendant quarante ans. Un tel éclat balance les ombres que nous avons remarquées.

XLI.

L'HOMME.

L'admiration que nous professons pour l'artiste nous invite à étudier l'homme et son caractère. Cela complétera la connaissance de son talent, et nous donnera la clef des sentiments qu'il inspira à ses contemporains. En effet les critiques qu'il s'attira s'expliquent déjà par son talent, qui ne pouvait être populaire, et dont l'originalité et l'indépendance absolue, surtout dans la seconde moitié de sa carrière, ne pouvaient plaire qu'au petit nombre. Elles s'expliquent encore davantage par le caractère de l'homme.

Issu de la bourgeoisie et d'une famille qui avait de l'aisance, il reçut une éducation non pas lettrée, mais qui lui fournit les éléments nécessaires à son développement. Dans son inventaire on ne rencontre pas beaucoup de livres: — une vieille Bible, un Flavius Josèphe (en allemand), le livre des Proportions par Alb. Dürer, la Médée de Six, sont les seuls ouvrages mentionnés. De plus il s'y trouvait un paquet de quinze volumes. L'on voit de suite que son éducation ne se fit pas par les livres; elle se fit par les images, «les livres des laïques,» et il avait l'esprit meublé de connaissances universelles en fait d'art et d'archéologie, prises dans ses inépuisables collections. Ses œuvres attestent un fin observateur, un penseur profond. Il n'a pu être un homme grossier, vulgaire, insignifiant. Par son alliance avec une jeune femme de bonne maisson, par ses relations avec Sylvius, Coypal, les Ulenburgh, avec Tulp, Huygens, Uytenbogaerd, Six, il vit s'ouvrir pour lui une société cultivée. Son admission dans une famille comme celle des Ulenburgh et de

Sylvius met hors de doute son savoir-vivre. Ses relations avec Anslo, Menasseh, son amitié avec de Decker, plus tard avec un homme instruit comme Heyblocq, font présumer en lui un esprit distingué. Sa vie était réglée et se passait au sein de sa famille. Parmi les anecdotes on n'en trouve aucune qui le représente comme un homme de mœurs vulgaires ou adonné à l'ivrognerie. Houbraken n'aurait pas manqué de nous conter qu'il se «soûlait tous les jours,» comme il l'a dit de Hals, s'il y eût eu l'ombre de vérité à ce sujet. Sandrart dit expressément qu'il n'était pas un dissipateur. Quant au cabaret, aux joyeuses assemblées des artistes, — dont plusieurs en ce temps étaient grands adorateurs de Bacchus, — l'on n'a pas dit que Rembrandt les fréquentât. Houbraken assure positivement le contraire. Je pense que Rembrandt ne s'associa pas à eux, et j'y vois une des raisons qui le rendirent peu populaire. On pouvait y trouver une marque de hauteur ou de prétention. Et pourtant comme il était peu prétentieux! Dans ses lettres à Huygens, il se montre simple, modeste sans bassesse, plein de franchise. On l'a dit avare. Ses collections dénotent un avare peu ordinaire. Mais l'incrimination tombe devant d'autres faits. Les lettres à Huygens font voir qu'il laissait au bon vouloir du Prince de déterminer le prix de ses tableaux. Une autre fois il fait cadeau d'un portrait peint à de Decker; il fit cela plusieurs fois, car on ne peut présumer que Coppenol, Flinck, Berchem, Krul et d'autres lui aient remboursé leurs portraits. Certainement le temps et la peine qu'il consacra aux portraits à l'eau-forte ne lui furent pas payés. De ses estampes il n'y en a que deux qui portent des adresses et aient été par conséquent mises dans le commerce. Pour le reste, il est incertain si elles furent destinées à faire des présents ou des échanges, comme dans le cas de la *Pièce de cent florins*, ou bien si le peintre les vendit [1].

Si l'on désire un trait de noble désintéressement, qu'on se

[1] Houbraken raconte qu'il ne fit tant de changements dans ses estampes que dans le but d'en tirer plus de profit, et qu'il les faisait vendre par son fils Titus. La première remarque est fort niaise pour un artiste, qui aurait dû savoir que cela se pratique presque toujours avec l'eau-forte, que d'ailleurs cette manière d'agir était toute artistique et non pas mercantile. Au sujet de la vente par Titus, voir la note pag. 375.

rappelle sa manière d'agir envers Roghman. Jan Griffier, « familier dans les ateliers des meilleurs peintres, A. van de Velde, Ruysdael, Lingelbach, Rembrandt, » et qui étudia chez Roghman, désira vivement avoir l'enseignement de Rembrandt. Il le sollicita, mais celui-ci refusa, disant « qu'il était trop l'ami de Roghman pour lui enlever ses élèves » [1]. Comme Griffier est né en 1656, ceci dut se passer dans les dernières années de la vie de Rembrandt.

Baldinucci, qui sur certains points paraît avoir eu de bonne source des renseignements sur Rembrandt, atteste qu'il était toujours disposé à prêter ses vieux costumes aux peintres qui en avaient besoin. On sait d'ailleurs que, comme Michel-Ange, il leur prodiguait ses sujets. Josi raconte comme preuve de son hospitalité, que Rembrandt recueillit chez lui Brouwer, lorsque celui-ci s'enfuit à Amsterdam. Le fait n'est pas prouvé, mais il résulte de l'anecdote qu'on en tenait Rembrandt capable.

Les pièces authentiques fournissent encore maint témoignage de son caractère généreux. La liquidation d'un héritage est une pierre de touche pour le caractère. Dans celle de la mère de Rembrandt nous ne voyons de la part de ce dernier que loyauté et désintéressement. En face de la mort, Saskia déclare dans son testament, qu'elle décharge son mari de toute caution, « qu'elle a une foi entière qu'il agira en homme consciencieux. »

Tout cela met en évidence la noblesse et la générosité de ses sentiments. On ne pourrait lui reprocher que son insouciance à l'égard de l'argent.

Pour sa vie, elle était fort simple. Souvent (apparemment après la mort de Saskia) quand il était bien en train de travailler, il ne faisait à son chevalet qu'un repas fort sobre [2]. Ses jours se passèrent dans l'étude et le travail, comme le prouve l'énorme quantité des œuvres qu'il a exécutées. Il aimait à voir ses amis intimes et des personnes dont la conversation était

---

[1] Houbraken, III, 358.

[2] Houbraken dit qu'alors il ne prenait qu'un morceau de pain et de fromage, ou un hareng saur. Les biographes ont érigé cela en règle générale, et disent qu'il ne vivait que de ces mets! L'assertion me paraît quelque peu risquée.

instructive. Mais il n'était pas homme du monde. Ennemi de tout éclat et d'une gloire banale, il n'a pas cherché la faveur des grands. Il préféra la société bourgeoise.

Quand on a vécu des années dans un commerce intime avec ses œuvres, on en reçoit l'impression que Rembrandt fut un homme très-simple, très-vrai, sérieux, indépendant dans ses opinions, peu capable de les cacher, les émettant au contraire souvent d'une manière assez brusque; un esprit très-délicat, mais sans le vernis du monde élégant.

La société des beaux esprits, qui se donnaient rendez-vous dans les salons de Hooft, au château de Muiden, n'était pas non plus faite pour Rembrandt. Il était, lui, d'une nature différente. «Dans son âge mûr, dit Houbraken, il fréquenta les gens de la bourgeoisie et ceux qui pratiquaient l'art.» On n'a pas bien compris l'expression que Houbraken emploie. Il dit «personnes communes» (gemeene luiden), et ce mot a un double sens dans le hollandais de nos jours. Au temps de Houbraken ce mot n'était pas synonyme de bas et de grossier. Il désignait ceux qui appartenaient à la bourgeoisie, qui n'étaient que personnes privées et non pas magistrats ou gens en place. Houbraken ajoute la raison qui portait Rembrandt à préférer la société de ces personnes ainsi que celle des artistes: «Lorsque je désire reposer mon esprit, disait-il, ce ne sont pas des honneurs que je cherche, mais la liberté [1]». Ces mots peignent l'homme. Il cherchait la liberté, et l'aimait avant tout, dans l'art comme dans la vie; c'est là un des traits essentiels de son caractère. C'est pour cela qu'il ne souffrait aucune espèce de gêne. Nous avons encore un passage fort explicite de Sandrart. «Il est certain, dit celui-ci, que si Rembrandt avait su s'arranger mieux avec les gens et s'il avait su conduire ses affaires avec plus de raison, il aurait considérablement agrandi ses richesses; car, quoiqu'il ne fût pas un dissipateur, il n'a cependant pas su conserver sa position et a toujours fréquenté des personnes simples et bourgeoises.»

---

[1] Houbraken I, 273. «Als ik mijn geest uitspanninge wil geven, dan is het niet eer die ik zoek, maar vrijheid.»

Encore la même remarque au sujet de la société qu'il fréquentait. Si cela paraissait étrange à Sandrart, qui était d'origine noble, et à ceux qui avaient en tête les relations des artistes italiens avec les grands seigneurs, il en était autrement dans la république des Provinces Unies. Les artistes hollandais étaient issus de la bonne bourgeoisie et ils continuaient à vivre dans leur monde. On ne vit que rarement des relations un peu intimes entre eux et les patriciens.

Mais il est une autre phrase de Sandrart, qui m'a vivement frappé: « s'il avait su s'arranger mieux avec les gens » — s'il avait été plus malléable, plus courtisan, plus flatteur, s'il avait su cacher ses opinions ou s'il les avait accommodées aux convenances et aux opinions reçues, s'il avait fait plier son génie aux exigences du premier venu, — oh! alors il aurait acquis plus de « richesse » et une sympathie plus générale.

Oui, mais alors c'eût été un tout autre homme. La même indépendance et la même originalité, qui font la force de son œuvre, étaient des traits de son caractère, Ce caractère, l'homme et l'artiste le maintinrent contre tous, et cela ne se fait pas impunément. Le monde vulgaire ne pardonne pas à un caractère trop tranché, ou s'il s'incline devant le génie, il lui accorde rarement sa sympathie.

Tout dénote donc dans Rembrandt un esprit fortement trempé, une volonté de fer, en un mot, une personnalité extrêmement vigoureuse et accentuée.

Joignez à cela la conscience de sa supériorité, toute la sensibilité d'un esprit poétique et fougueux, enfin certaine nuance de bizarrerie dans ses goûts et ses manières. Baldinucci, se disant informé par des personnes qui avaient connu van Rijn, le nomme un « *Umorista*, plébéien dans sa manière de vivre et de se vêtir, mais archi-aristocrate dans l'idée élevée qu'il avait de l'art et des artistes, ce qui le conduisit à se ruiner comme un grand seigneur. »

Dès lors on comprendra qu'il ne pouvait plaire à tous et que le commerce avec lui ne fût pas toujours facile. On n'a qu'à voir sa tête redoutable. Il était vif, brusque souvent, avec quelque chose d'absolu dans ses propos et dans ses manières. On

connaît l'anecdote du singe [1], qu'il peignit dans un tableau de famille et qu'il ne voulut pas effacer. Vraie ou controuvée, elle est significative. On connaît ses réponses catégoriques ou brusques. Lorsqu'on le taquinait au sujet des antiques, il montrait des morceaux d'étoffes anciennes et disait: « voilà mes antiques.» Quel empâtement, disait-on; — et lui de répondre: « vous n'avez pas besoin de mettre le nez dessus, l'odeur des couleurs vous incommoderait [2].» On lui objectait qu'il n'achevait pas ses œuvres, « qu'il finissait une partie et brossait le reste comme avec un guipon.» Mais il était intraitable et répliquait: « le tableau est parfait dès que le maître y a rendu sa pensée [3].» Il n'était pas facile non plus avec ses ouvrages; souvent on devait le payer largement et encore le prier avec instance afin d'avoir quelque chose de sa main.

Dans l'âge mûr et dans la vieillesse, les traits s'accentuent plus fortement, surtout après une vie remplie de labeurs incessants, d'événements divers, de luttes constantes, en des travaux où l'esprit et l'âme étaient en tension continuelle, — car il était poète et non pas faiseur de tableaux. Il se peut donc que le monde vulgaire et superficiel trouvât cet homme trop peu facile et, en présence des œuvres audacieuses des dernières années, l'ait traité de sauvage.

Et cependant on se tromperait fort et mon portrait serait peu complet, si l'on se représentait van Rijn comme un vieillard atrabilaire, qui se repliait dans une contemplation hostile. Si je n'ai pas ménagé les ombres, cette vie si bien remplie n'a pourtant pas trouvé qu'indifférence et injustice.

J'ai démontré comme quoi dans sa vieillesse il avait un *home*, des amis dévoués, des disciples, et que l'art ne discontinua pas de charmer son esprit.

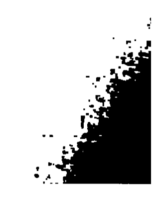
Un dernier trait doit être ajouté: la force d'esprit extraordinaire, qui après tant d'orages, après tant de travaux, ne lui

---

[1] Rapportée par Houbraken, qui ajoute que cette toile, qu'on ne voulut pas accepter, servit de cloison pour ses élèves.

[2] « de reuk van de verf zou u vervelen. »

[3] « dat een stuk voldaan is als de meester zijn voornemen daar in bereikt heeft. »



a jamais fait défaut. Dans son œuvre, aucune défaillance n'accuse la lassitude ni la vieillesse. Au contraire l'imagination est toujours active et créatrice, la main toujours sûre et prête à rendre les inspirations hardies de son génie.

C'est ainsi qu'il resta debout, le pinceau à la main, pendant plus de quarante années.

Tel il se présente dans ses derniers portraits. On n'y voit plus les costumes bizarres et somptueux, ni la crinière de lion, ni la moustache altière. Une petite moustache grise couvre en partie la lèvre supérieure. Sous le bonnet de velours ou le mouchoir enroulé autour de la tête, frisent quelques touffes de cheveux blancs. Le visage est encore vigoureux et plein; la bouche se dessine avec la même force, les traits gravés autour de sa lèvre et autour des yeux ne décèlent pas d'humeur ni de faiblesse, elles sont les hiéroglyphes d'une vie passée dans les travaux de la pensée et de l'imagination. Les yeux ne sont plus si perçants ni si comprimés, ils sont clairs et fermes. Le front est couvert de rides sinueuses, comme la plage d'où s'est retirée la mer en tempête, mais la tête, qui jamais n'a su plier, est restée ferme et relevée.

XLII.

L'ARTISTE.

Rembrandt van Rijn est à la tête de l'école hollandaise entière. Cette école a produit une foule de maîtres originaux et indépendants, qui lui sont égaux dans tel ou tel genre ou dans telle partie de l'art, mais aucun d'eux ne l'a surpassé par l'étendue de l'œuvre et par la puissance qu'il a manifestée dans tous les sujets.

Ce grand artiste est le produit de son temps et de son pays, mais à certains égards il les dépasse. Il n'est pas uniquement hollandais, mais encore universel, humain et son œuvre n'est pas seulement du 17e siècle, mais de tous les temps.

Il est vrai, van Rijn reflète le caractère et le génie national; et c'est à cet égard qu'on peut désigner ses rapports avec les précureurs, ses racines; qu'on reconnaît les sites, les costumes, les mœurs, les idées et les sentiments contemporains qu'il a mis en œuvre.

Ses œuvres aussi ont leur côté personnel, subjectif, qui se traduit par l'amour d'un certain pittoresque, obtenu même par le moyen du bizarre et de l'inusité. Tout sert alors, les costumes singuliers, les types et les physionomies les plus caractéristiques, la composition qui frappe par ce qu'elle a d'étrange et d'imprévu, la lumière qui étonne et éblouit. Esprit poétique, original, chercheur, c'est par ces moyens que le peintre satisfait à son imagination ardente. Mais souvent, surtout plus tard, et bien que certaine forme inusitée lui reste toujours chère, il ne cherche plus autant dans les dehors pittoresques la puissance de son effet. Sa nature ne change pas sous ce rapport, elle se modifie et se développe. Déjà dans une œuvre de jeunesse,



dans la *Leçon d'anatomie*, il est d'une simplicité, d'une objectivité, qui rendent cette œuvre universelle, humaine, indépendante des temps et des lieux. Cette qualité, quoiqu'elle soit manifeste dans des œuvres de toute période, il la développe sans cesse davantage. Deux siècles nous séparent de l'estampe dite de *Cent florins*, du *Jacob*, de la *Sortie des arquebusiers*, des *Syndics* et de tant de portraits, mais tout artiste reconnaîtra son sentiment moderne en parfait accord avec ces œuvres, comme si elles dataient d'hier.

C'est alors que son œuvre dépasse les limites de son pays et de son temps, et quand ces qualités dominent, on peut lui appliquer le mot qu'on a dit de Shakspeare: il n'est pas pour un temps, il est pour tous les âges.

Rembrandt est tellement *un*, ses qualités diverses lui sont tellement propres dès son début, qu'il est difficile de montrer par des mots définis le développement qu'elles ont suivi. Telle qualité qui s'épanouit davantage dans une œuvre de l'âge mur, ne saurait manquer d'être remarquée aussi dans une œuvre de beaucoup antérieure. Toute règle générale, déduite de ses œuvres, se voit aussitôt assaillie par des exceptions. On peut néanmoins déterminer au moyen de certaines régles relativement précises la marche qu'il a suivi.

Cette marche a été telle qu'il a constamment avancé de l'individu à ce qui est géneral, du subjectif à l'objectif. Se dégageant peu à peu de l'accessoire, du détail, du dehors, il cherche de plus en plus le grand, la masse, la concentration, la profondeur. D'une exécution soignée, serrée, précise, il s'élève à un faire qui devient de plus en plus large, pénétrant et qui triomphe entièrement de la matière, de sorte que couleurs, brosses et toiles disparaissent devant la volonté du maître, dont le sentiment s'impose à nous, dirait-on, sans intermédiaire.

Cette ampleur et cette universalité dans le sentiment artistique se traduisent également par les sujets dont se compose l'œuvre. Aussi multiple dans l'exécution que dans la pensée, il peint tout ce qui se voit sous le soleil: les objets inanimés, le paysage, la mer, le ciel, l'architecture, les animaux, l'homme; l'humanité sur toute son échelle, de l'enfant au vieillard, des

gueux aux rois, toute la comédie, la tragédie et l'histoire humaines. En un mot, il est le *peintre de la vie.*

Cette vie, homme et nature, il l'a étudiée par le gros et par le menu, dans le réel et dans l'idéal. Il possède cette science si difficile de connaître les détails et de les subordonner à l'ensemble; de savoir à fond toutes les formes de la vie réelle et de les traduire toujours en artiste. On sent avec lui combien sont vaines ces désignations de l'école, qui sous les noms de *réalisme* et d'*idéalisme* ont égaré les esprits. Avec lui on voudrait pouvoir se servir de mots vierges et non de ces expressions, ou prostituées comme *réalisme* ou précieuses comme *idéalisme.* Surtout n'oublions pas que ces idées sont modernes. Les artistes des siècles passés n'ont pas fait à dessein du réalisme ou de l'idéalisme. Dans tout art il y a deux éléments, l'un réel, l'autre arbitraire en tant qu'il résulte de l'idée, du génie propre de celui qui crée. Je vois chez les Grecs ce qu'on nomme l'idéal, mais j'y vois également, à côté des spéculations mystiques et chimériques de Platon, une étude saine et profonde de la nature. Appelez les marbres du Parthénon, la Vénus de Milo, des œuvres idéales; mais convenez qu'aucune sculpture n'est plus vraie ni plus naturelle. Les artistes du moyen-âge, tout dominés par l'inspiration théologique, n'en suivaient pas moins la nature d'aussi près qu'ils le pouvaient. Je vois les Italiens travailler autrement, mais d'après le même principe. Ils s'attachent à la grandeur, à l'élégance des formes; mais ils puisent toujours à la source du réel et de la nature. Les Hollandais des 16e et 17e siècles au contraire sont réputés imiter la nature autant que possible; mais je remarque chez eux des tendances non moins assidues à la poésie et au sentiment. En un mot donc, partout l'idée et partout le réel; partout l'étude positive de ce qui les environne et partout le travail intérieur qui reproduit cette matière après l'avoir transfigurée dans l'imagination.

Ce qui constitue la différence de l'art des différentes écoles et époques, ce n'est pas le système soit du réel, soit de l'idéal; c'est, avec le caractère personnel, le milieu environnant. Le Grec reproduit les beaux corps qu'il voit, les draperies simples et sévères qui les parent. Le Romain de la Renaissance et le

Florentin, les types à grandes lignes qu'ils observent; le Vénitien, les costumes et les couleurs brillantes qui l'entourent. Le Hollandais voit d'autres hommes, d'autres formes; la lumière de ses ciels variables et contrastés lui suggère d'autres effets de soleil et un clair-obscur différent [1].

Ce ne sont donc pas les Hollandais seuls qui se sont attachés à reproduire leur entourage; l'artiste l'a fait partout et toujours. Mais ils étaient eux en même temps aussi peu photographes que les Grecs ou les Italiens. Ils avaient leur idée à eux, leur poésie, leur supra-réalité à eux; autres il est vrai, moins délicates et élevées souvent, mais ils ne les en avaient pas moins. Regardez votre main, la face de votre voisin, à côté des figures de Mierevelt, Ravesteyn, Hals, van der Helst, Cuijp, — vous verrez chez eux autre chose encore que la nature trompe-l'œil. Ruysdael, Hobbema, Ph. Koninck n'ont pas *vu* leurs paysages identiquement dans la nature, mais ils les ont *sentis* tels, et si même ils copiaient un site, ils y ajoutaient leur sentiment propre. S'ils n'avaient fait que reproduire, d'où viendraient donc tous ces tableaux si individuellement variés?

Tout véritable artiste, quelqu'il soit et quoiqu'il prenne son entourage comme moyen d'expression, n'a pas voulu que reproduire cette réalité environnante; ils ont tous voulu rendre la nature et leur sentiment, — la réalité, mais après l'avoir régénérée dans leur imagination. C'est l'entourage qui influe sur les différences extérieures; partout le fonds de l'art est l'expression de ce qu'on sent vivre de beau en soi.

Rembrandt n'était donc pas réaliste. Certes, il l'a dit et enseigné: «la nature seule doit être suivie.» Mais d'abord, n'est-ce

[1] M. Quinet s'étonne avec tant d'autres de rencontrer un coloris magique sous «le ciel de plomb» des Pays-Bas. Singulière méprise, trop souvent répétée. Non seulement nous jouissons aussi de la lumière du soleil, mais les objets sont même très-vivement éclairés. Quand l'azur est alterné de nuages flottants, il en résulte des contrastes de lumière fort piquants et des effets très-pittoresques. Le jour si fin, si brillant, si varié qu'on observe dans les peintures hollandaises, est pris dans la nature même de notre climat et peut s'observer encore tous les jours.

pas là la source où puise tout artiste ? Et puis, qu'on n'interprête pas de travers ce mot si juste. Il a aimé la nature, la réalité, certainement. Voyez ses gueux, ses mendiants, ses têtes de toute espèce, ses études de paysage, de maisons, de bêtes, d'une coquille même. Il en étudia le caractère, les formes, les mouvements les plus subtils, les couleurs et les effets de lumière. Dans tout ce qu'il fait, on sent qu'il s'en est approprié tous les secrets, et jamais il ne fait d'à peu-près. Il alla jusqu'à étudier le vulgaire, le laid, afin de le traduire en pittoresque, et il ne l'a pas toujours assez évité.

Tout cela est incontestable. Mais il n'en est pas moins vrai que Rembrandt aussi était poëte et idéaliste. Toujours il chercha le grand et le beau. Nous avons entendu les discours tenus dans son atelier, les discussions sur ce qu'il y a d'*élevé*, de *noble* dans l'art. Il fuit la réalité banale, fût-ce même au point de paraître bizarre. Il cherche en tout le côté pittoresque; il est des heures à arranger ses costumes, à tourner ses personnages, à observer l'aspect le plus satisfaisant des choses.

Dans sa composition, son dessin, sa lumière, il est aussi peu réel que Raphaël, que Michel-Ange, que Velasquez, que Rubens. Avec une imagination, qui toujours resta jeune, il a tout transfiguré. Ce qui a égaré le jugement, c'est que son idéalisme n'est pas dans la ligne, mais dans la couleur et le clair-obscur, dans la puissance créatrice qui anime et régénère tout ce qu'il touche. Ces qualités luministes surpassent d'autant le jour ordinaire, que le dessin de Raphaël et de Michel-Ange les formes réelles.

Mais, il est vrai, bon nombre de théoriciens ne conviendront pas qu'il puisse y avoir quelque idéal, quelque style, ailleurs que dans la ligne. Je ne voudrais pas être aussi exclusif; le style peut aussi se révéler dans la composition, au moyen de qualités lumineuses et coloristes.

Aussi extraordinaire dans la faculté de rendre les manifestations extérieures que celles de l'âme, aussi naturaliste, ou pour mieux dire, aussi naturel que poétique, Rembrandt était grand dans le dessin, dans la composition, le coloris, le clair-obscur, l'expression; et par-dessus tout il fut créateur.

On a dit que son dessin est défectueux, ignoble, et même avec préméditation.

Qu'est-ce que le dessin? N'y a-t-il qu'une seule manière de dessiner? Celle qui arrête en contours bien justes et bien précis les formes des objets?

Je ne le pense pas. Le dessinateur le plus exact et le plus serré ne veut pas que donner une plate découpure; il vise à modeler sa figure. Celui-là même tend donc au delà de la ligne. Mais comme l'art a des expressions infinies, il est diverses manières de bien dessiner, comme il est diverses manières de bien peindre.

Le dessin de Rembrandt est aussi incontestable que le coloris de Raphaël. Son dessin d'abord est très-exact, mais il ne consiste pas dans le contour. Rembrandt ne devait pas faire valoir le contour, mais le relief, la couleur, la lumière, la vie, et justement pour cela il devait faire disparaître les lignes. Sa vérité consiste dans l'observation rigoureuse de la nature, du sujet, des formes caractéristiques. Il excelle dans l'art si difficile d'exprimer le geste avec une simplicité, avec un naturel et un esprit remarquables. Ses croquis et eaux-fortes en fournissent des preuves surabondantes. Sa sûreté de main est telle, que d'un seul coup de plume, d'une touche spontanée sur le cuivre, il arrête les mouvements les plus subtils. Observez la fermeté avec laquelle dans tel ou tel portrait il a détaillé la position d'un œil, les petits mouvements des lèvres, des narines, de la main.

Dans plusieurs parties, son dessin ne s'attache qu'à rendre l'ensemble, avec une vérité de masse et non de détail.

Et ce n'est pas un à peu près; il frappe juste. Voyez comme ses lions sont dessinés et gravés! Observez cette patte, dans un de ses *Combats de lions*. Là, le trait n'enferme pas la forme, mais en touches libres, justes à leur place, il indique les os, les muscles, leur tension et leur mouvement, et en deux ou trois coups il *modèle* une patte, superbe et parfaite. Enfin regardez à volonté — dans l'*Omval* cet arbre, ces bateaux dessinés avec une justesse qu'on peut contrôler à la loupe; le geste et la physionomie du docteur qui tâte le pouls à Marie, et mille autres gestes aussi justes que délicats.

Dans sa peinture il fait de même. De l'*Anatomie* aux *Syndics*, vous n'avez qu'à regarder des centaines de têtes, de mains, de mouvements, pour vous assurer avec quelle justesse étonnante Rembrandt est maître de la forme. Pour ne pas se présenter dans un contour net, les mains de Six, par exemple, n'en sont pas moins surprenantes. Dans ses tableaux, il est tout naturel qu'il n'ait pas fait dominer le contour, que parfois même il le néglige [1], puisque c'est toujours le tout, la masse qui chez lui domine, puisqu'il pense et compose sous l'impression de l'effet, puisqu'il noie les contours dans les harmonies générales avec l'entourage, et qu'il veut justement modeler en rond, détacher les corps, et creuser sa toile en profondeur. Rembrandt est *peintre;* s'il se sert de couleurs et de brosses pour exprimer sa pensée, il accepte les conséquences de ces moyens; il les fait servir d'auxiliaires. Il n'a pas fait de la peinture sculpturale, comme d'autres ont fait de l'architecture ou de la statuaire picturales, de la musique imitative. Il est resté dans les limites de son art; limites si étendues qu'il faut être un artiste exceptionnel pour les atteindre.

Mais son dessin, disent-ils, est ignoble. — Son dessin est comme tout l'homme; il est en premier lieu naturel. Puis il est caractéristique, s'attachant surtout au pittoresque, à l'individualité. Enfin il est à un haut degré expressif. Peintre de la vie, il l'exprime dans ses manifestations communes et sublimes. Il n'y a vraiment que l'ignorance de son œuvre qui puisse soutenir qu'on ne trouve chez lui que figures triviales et ignobles [2]. Si l'on ne reconnaît pas le sublime dans la figure de *Jésus ressuscitant Lazare*, dans certaines figures de la *Mort de Marie*, la noblesse dans des portraits aussi distingués que *Madame Six*, la *Femme à l'éventail*, *Madame Day et son mari*, dans la *Bénédiction*

---

[1] Quelquefois on rencontre, dans ses dessins ou eaux-fortes, telle main ou tel pied qui n'est pas rigoureusement dessiné, et n'offre que la masse et le mouvement général. Ce sont soit des parties reléguées dans l'ombre, soit des griffonnages hâtés sous l'imagination impétueuse. De là on ne saurait tirer aucun argument contre son dessin.

[2] On est allé jusqu'à dire que Rembrandt enlaidissait la forme de propos délibéré. Quelle singulière idée se fait-on donc d'un artiste?

de Jacob, — vouloir le démontrer serait « porter du sable sur la plage, » comme disait son ami de Decker.

Il est vrai que certaines figures, prises dans la réalité quant à la forme, manquent quelquefois non seulement de noblesse, mais même de toute beauté, qu'il en est d'autres qui sont élevées seulement par la couleur ou par l'expression. Mais je ne désire que faire observer deux choses, à savoir qu'il est très-superficiel et très-peu juste de nier la grande beauté même dans le dessin de Rembrandt, et en second lieu qu'il ne faut pas juger son dessin sur les principes d'autres écoles.

Mais l'art de Rembrandt ne se discute pas à propos de dessin. seulement. Au dessin plein d'expression et de caractère, se joignent chez lui la couleur et le clair-obscur. La couleur pour Rembrandt est secondaire et se subordonne à l'effet du clair-obscur. C'est un tout autre coloriste que Rubens, Veronèse, Murillo. Il n'emploie pas les couleurs entières; elles sont presque toujours brisées, estompées, assourdies, mariées à d'autres. Sandrart et Hoogstraten ont très-judicieusement observé, le premier comment Rembrandt a « fait des prodiges » dans l'art de mélanger les couleurs et « de les dépouiller, » ainsi qu'il s'exprime, « de leur crudezza; » le second, qu'il a « porté au comble l'art d'unir des couleurs amies » [1]. Ses couleurs influent l'une sur l'autre, et là où elles se rapprochent elles échangent leurs nuances, se mariant entre elles et avec l'entourage. De là son harmonie, qui résulte encore de son système de prendre peu de couleurs diverses, mais de choisir une gamme de tons sous une dominante, comme l'on écrit une composition musicale. Ainsi il a des harmonies vertes, jaunes, rousses, grises, noires. Il pousse quelquefois cette façon de peindre jusqu'à faire ce qu'on a nommé des grisailles, peintes dans les tons mineurs de quelques couleurs de nuance voisine.

Avec un tel emploi de la palette, on le voit, c'est le clair-obscur qui domine; le clair-obscur qui se compose de lumière, d'ombre et de leurs intermédiaires. Dans la connaissance et la pratique de tous ces effets de lumière, Rembrandt a eu peu

---

[1] « 't Wel bijeenvoegen van bevriende verwen. »

d'égaux. Il y a déployé une suavité et une force, une science et une adresse étonnantes; tour à tour il charme, éblouit, fascine, transporte. Le coloris, comme valeur de ton et de lumière, constitue donc une des principales puissances de van Rijn. Chez lui, l'intérêt coloriste concorde toujours avec l'intérêt du sujet. Les parties principales tombent dans l'effet; les parties secondaires sont dans la pénombre.

C'est ainsi que dans les portraits il dirige l'œil du spectateur sur le visage. Dans les compositions, la lumière éclaire l'action principale: dans le *Lazare*, le ressuscité; dans la *Descente de croix*, le corps du trépassé; dans le *Jacob*, les enfants qu'il bénit; dans la *Noce de Samson*, la belle fiancée. Si l'objet principal n'a pas toute la lumière, il a certes le plus grand effet. Dans la grande toile, la *Sortie des arquebusiers*, le personnage principal est ombré en majeure partie, mais il se trouve entre deux notes vives de lumière, et l'attention est dirigée sur lui grâce à son buste éclairé, tandis que par les jours brillants qui illuminent une partie de sa main projetée en avant, et par ce geste expressif, il concentre et symbolise presque toute l'action du tableau.

Voici enfin deux autres faces de la magie du clair-obscur de Rembrandt: la concentration de la lumière et la transparence des ombres.

Les proportions de lumière et d'ombre dans la nature ne peuvent être égalées par la peinture, la gamme dont dispose le peintre étant trop restreinte. Son noir n'est pas assez noir, son blanc pas assez blanc pour lutter avec le soleil. Ne pouvant imiter, il crée; il donne en quantité, ce qu'il ne saurait donner en qualité; il donne la masse d'ombre et la lumière concentrée.

Pour obtenir ses ombres si transparentes, Rembrandt les peint souvent minces, mais souvent elles sont très-travaillées et fouillées. Ses lumières au contraire sont empâtées, souvent fortement; mais pour qu'elles ne se heurtent pas, il les lie par des teintes intermédiaires, composées des nuances mêmes des couleurs environnantes. De là encore cette belle harmonie, suave et forte en même temps. Si l'on observe en détail ses tableaux les plus vigoureux, on pourrait s'étonner d'abord de ce que les ombres

ne soient pas si fortes, ni les lumières si claires, si l'on ne savait que la force ne s'obtient pas par le noir et le blanc. La vigueur de l'effet ne résulte que du placement juste et raisonné des clairs et des ombres et de leur opposition judicieuse.

Le charme magique des peintures, le superbe effet des gravures de van Rijn ont tellement ébloui, qu'on a trop peu remarqué combien il excelle dans la composition et la mise en scène. Soit dans le simple portrait, soit dans les compositions plus compliquées, toujours son arrangement, sa mise en scène frappe tellement par la vérité et la justesse, que l'art consommé se dérobe. Finesse d'agencement et de geste, disposition souvent imprévue mais vraie, naïveté et grandeur, relief et concentration du sujet principal, enchaînement superbe des groupes, contraste et unité, verve, éclat, autant que repos et retenue, tout cela se trouve semé avec profusion dans ses œuvres diverses.

Mais toutes ces qualités ne sont pas, à mon avis, celles qu'il faut placer au premier rang. Celle-là, c'est sa faculté créatrice. C'est à manifester cette qualité que concourent les autres. Pittoresque des types, des costumes, des lieux; couleur, effets de lumière, tout cela n'est pas uniquement but, mais surtout moyen. Rendre le sujet, — paysage, figure humaine, histoire, fable — tel qu'il s'est manifesté dans son imagination poétique; le rendre de telle façon, qu'il soit un phénomène vivant, mais empreint d'une vie plus élevée, — âme qui pense, tête qui parle, corps qui agit, paysage où l'on respire l'air, — voilà son œuvre, voilà où réside sa puissance extraordinaire.

Il est aisé de comprendre que la beauté la plus parfaite des formes, ni le jour égal et clair n'auraient pu rendre le sentiment de ce peintre poète. Pourquoi aurait-il fait toutes les parties visibles et attrayantes, puisqu'il voulait justement que le regard ne s'y arrêtât pas trop? Il noyait donc les contours précis sous des ombres ou demi-teintes, et enveloppait le tout dans un milieu mystérieux, voile transparent d'idéal à travers lequel perce le réel; c'est pour cela qu'il sacrifiait les détails à l'effet d'ensemble, faisant d'un seul point le foyer palpitant de vie et ruisselant de lumière. C'est pour cela encore que, praticien extraordinaire et prestigieux, il travaillait tellement ses

couleurs, fouillant son cuivre ou sa toile toujours plus avant, toujours plus profondément, se souciant peu de ce que son faire fût rude ou étrange, jusqu'à ce qu'il eût réalisé ce qui vivait dans son âme.

J'ai nommé Rembrandt le peintre de la vie. Quand je dis vie je ne dis pas trompe-l'oeil, ni reproduction matérielle de l'extérieur, j'entends l'expression profonde et étendue de toutes les manifestations de la nature, corps et âme, forme et pensée. Cette conception n'est ni réaliste, comme celle qui ne donne que le dehors, ni idéaliste, dans le sens de celle qui ne peint que des pensées. «La nature n'a ni écorce, ni noyau, a dit Goethe, mais elle est tout une». C'est ainsi que dans cette représentation vraiment picturale de la vie, la forme et la pensée n'apparaissent qu'unies et confondues.

On observe dans l'histoire une marche très-visible de l'art vers l'expression de la vie. L'art est d'abord symbole: le contour domine, la forme est signe invariable; l'art est un moyen, soit pour l'esprit historique, soit pour l'esprit philosophique ou religieux. Le sublime et le grandiose existent, le beau non, ou à un degré subordonné. Peu à peu l'art se dégage et se dégrossit. Il le fait en s'émancipant de la forme hiératique et immuable, et en se tournant vers la nature; d'abord vers l'homme, plus tard vers le paysage et les êtres inférieurs. A travers l'Inde, l'Égypte, la Grèce, Rome, l'Italie, le Moyen-âge et la Renaissance, l'architecture, la statuaire et la peinture suivent cette voie.

Après les autres arts vient la peinture. D'abord écriture (γράφη), signe hiéroglyphique, elle devient enluminure de figures et ornement pour la sculpture et l'architecture. Ce n'est que dans les temps modernes qu'elle s'affirme comme art indépendant. Ainsi que dans le courant des siècles, la somme des expressions symboliques est allée s'amoindrissant, tandis que l'expression directe s'accroissait en raison de l'augmentation des notions directes; ainsi la peinture cessa de plus en plus d'être un enseignement par le symbole, pour devenir l'expression directe de la vérité, de la nature, de la vie. Alors peu à peu c'est dans le monde, non plus dans l'église, qu'elle puise; c'est

l'homme, son histoire, ses joies et ses misères, ses sentiments et ses inspirations, qu'elle traduit; c'est le paysage environnant, les animaux, les fleurs, et tout cela non comme symboles ou ornements, mais comme objets vivants. Dès lors la peinture est entièrement indépendante, et érige en règle que l'élément purement pictural doit servir à l'expression de la vie humaine.

Commencé dans l'art italien, ce mouvement moderne trouva son expression complète et même quelquefois trop absolue dans l'art hollandais.

C'est à ce moment que van Rijn apparaît. Enfant de ces temps, il fut, lui, le peintre de la vie, telle qu'elle se montre dans l'homme et sur la terre, source nouvelle de beauté et de poésie. C'est lui encore qui fut un des peintres le plus peintres, et le grand promoteur de *l'art humain.*

C'est par ces considérations que le caractère de son art se trouve déterminé. Que ces principes se montrent chez lui, dans ses portraits, ses paysages, rien de plus naturel. Il n'y a que son oeuvre historique qui exige encore une interprétation. Ce n'est pas «bizarrerie, affectation, réalisme, protestantisme, démocratie, etc.» ce qui inspire son œuvre historique. Rembrandt était le peintre de la vie et de l'âme humaine, et c'est sous cet aspect qu'il faut considérer aussi ses compositions historiques et bibliques.

Sans sacrifier la grandeur et la poésie, il s'est attaché au côté humain. Cela se voit dans le choix des sujets bibliques. Il ne nie pas le côté divin de l'Ecriture; quoique ce côté soit naturellement moins prévalant chez un peintre protestant du 17me siécle que chez un artiste italien du 15me et 16me. Mais le surnaturel, ne tombant que sous le domaine du symbolisme, l'a peu attiré. Une ou deux fois, il a esquissé légèrement et indiqué une figure de Dieu; une seule fois il a employé un symbolisme, le petit serpent sous le pied de Marie; une seule toile allégorique a été peinte par lui. Jésus, les apôtres, les saints montrent surtout leur côté humain. Des sphères idéales et imaginaires il attire à lui toute la Bible, la rapprochant de l'âme humaine; il fait revivre ces hommes d'autrefois, il les place dans les conditions humaines qui les ont entourés. C'est ainsi

que le cycle biblique est transporté du dogme et du passé, dans la vie et le présent. De là vient que ses scènes de la Bible sont si profondément vraies, puisqu'elles sont humaines; de là elles sont si touchantes et si actuelles. Devant ces tableaux, on s'est demandé avec surprise, quels sont ces mendiants apôtres, ce Christ aucunement héroïque, ces femmes du peuple qui prétendent être Marie, etc.

A tel point la tradition a faussé les esprits!

On dirait qu'on ne savait plus lire les livres bibliques. C'est un trait fort remarquable chez Rembrandt que sa profonde connaissance du texte; et si l'on rapproche ses compositions des récits anciens, on s'étonne de voir leur parfait accord. On dirait quelquefois qu'il a devancé les recherches historiques modernes. Et cependant il n'était pas un érudit; seulement ces pages se montraient, à cet esprit si frais et si naturel, dans leur jour vrai et humain. M. Quinet a dit que sa Bible est la Bible des iconoclastes, ses apôtres des mendiants, son Christ le Christ des Gueux.

Parfaitement vrai, mais c'est d'accord avec le texte même. Ses apôtres ne sont pas des vieillards importants bien lavés, posant dans leurs manteaux, drapés à la mode romaine. Ils sont ce que les fait l'Evangile, des hommes du bas peuple, peu instruits, pauvres, vivant de labeur ou d'aumônes. Joseph est un charpentier, et non pas un philosophe grec, vivant avec Marie dans une pauvre demeure et travaillant le bois pour vivre. Tel l'Evangile le décrit, tel Rembrandt le reproduit. Quant aux premiers chrétiens, on sait que ce furent des gens du peuple, du petit peuple, pauvres, mendiants, malades, femmes et hommes répudiés par la société. En vérité, puisque l'Evangile les montre tels, où est le mal que Rembrandt les ait vus de même?

Tout cela s'applique également aux sujets de l'histoire dite profane, ou de la mythologie grecque et romaine, qu'il a également observées sous leur aspect humain.

De cette conception naissent les autres faces qui distinguent ses sujets historiques et bibliques. Dès que, écartant le travestissement héroïque, il remit en lumière les qualités humaines, il y mit tout ce que son expérience sagace de la vie découvrait autour de lui de types, de formes, de gestes, d'accessoires. Son

costume par exemple a donné lieu aux propos les plus étranges. On a dit qu'il emploie le costume de son temps, les costumes les plus drôles, les défroques les plus fantastiques et impossibles, et on en a cherché en même temps l'origine dans l'Orient, dans la Perse, dans l'Inde.

Distinguons d'abord. Pour quelques scènes surtout intimes et familières, il a employé des costumes bourgeois de son temps, comme le firent le moyen-âge, Durer, Lucas van Leyden, e tutti quanti. On remarque cela dans quelques *Fuite en Egypte*, dans le *Siméon*, la *Noce de Samson*, dans l'architecture, qui souvent est celle de la Renaissance de sa ville. Mais ordinairement il employa un costume et une architecture de fantaisie. Cette dernière se compose de voûtes, de colonnes, de chapiteaux fleuris, de dômes, de torsades, et semble un mélange du romain et du gothique. Et en vérité, comme l'architecture des Juifs du temps des Romains a été démontrée être un mélange assez bizarre, Rembrandt a été plus près de la vérité qu'aucun peintre jusqu'à lui. Quant aux vêtements, il se peut fort bien qu'il ait été inspiré par ceux des marchands orientaux qu'il voyait à Amsterdam. Il avait aussi des livres de costumes et d'architecture turques. L'Orient se manifestait alors chez nous surtout par ce qu'on savait des peuples du littoral de la Méditerrannée, et qu'on désignait tous alors sous le nom de Turcs ou de Maures. Ce costume de Rembrandt se compose pour les Marie, les Joseph d'Arimathie et les seigneurs juifs, de tuniques brodées, de manteaux chamarrés d'or, de turbans, de pierreries, de châles bariolés. Quant aux rabbins, aux docteurs, aux prêtres, il puisa certainement, comme pour le cérémonial, dans la garde-robe et les coutumes des Juifs de sa ville. Il était là encore bien plus dans le vrai que ceux qui les ont habillés de tuniques moitié romaines, moitié idéales. Mais il est encore une espèce de costume qu'on remarque chez lui, ce sont ces habits à crevés ou à ouvrages divers, ces toques à crevés et à plumes, ces souliers encore à crevés au bout fort large. Ces costumes-là procèdent en ligne directe de Lucas van Leyden et de Heemskerck, chez qui on les rencontre à chaque pas, ainsi que des œuvres allemandes du 16e siècle.

C'est avec tous ces éléments, ajoutés à ceux que lui fournissaient ses collections d'armes, d'étoffes et de costumes, le tout élaboré par une imagination amoureuse des habits brillants et somptueux, que le peintre se créa son costume si riche, si varié et si pittoresque, auquel il attacha une grande importance.

De cette même conception naissent ces traits saillants, fins, propres à la vie humaine partout et toujours. Un *meeting* religieux de nos jours offre les mêmes variétés de caractères, d'éléments élevés et vulgaires qu'on remarque dans la *Prédication de Saint Jean* par Rembrandt, et qu'il a assurément observé dans les assemblées religieuses de son temps.

Toujours l'enfance est insouciante, et Rembrandt n'a fait qu'ajouter un trait charmant à sa composition de *Jésus prêchant*, lorsqu'au premier plan il a mis un enfant, ventre à terre près de sa toupie, s'amusant à tracer du doigt des lignes dans le sable. Il a semé à profusion de tels traits, empruntés à la vie.

Pour le fond et pour la forme, l'œuvre de Rembrandt est essentiellement un. Histoire, genre, portraits, paysage, animaux, tout ce qu'il a peint porte le même cachet. Si son œuvre est profondément humain et vrai, il n'en est pas moins idéal et plein de fantaisie, et sa réalité ne manque jamais, soit du charme de l'esprit, soit de la sanction d'une conception élevée.

Ainsi, qu'on ne s'y méprenne pas, pour être peintre et peintre naturel, il n'a pas négligé pour cela le côté poétique, sentimental, élevé.

Voyez les portraits. On ne peut les comparer aux originaux, mais comparez-les aux portraits des mêmes personnages faits par d'autres; vous observerez ce qu'il a fait de ses personnages et comment, tout en les rendant vivants, il les a toujours ennoblis, soit au moyen de la couleur et de la lumière, soit par la distinction de l'attitude, soit par l'expression de l'âme et de la pensée.

A travers les guenilles et les beaux habits fourrés et chamarrés, comme à travers les plaies et les joies de tout ce monde de l'ancien et du nouveau testament, du passé et du présent, il a observé aussi l'âme et, attendri, il en a dépeint toutes les



manifestations. Il en est de même pour ses paysages, où l'on trouve tous les trésors de la réalité et de la fantaisie.

Le caractère qui distingue encore son œuvre entier, c'est autant la finesse que la grandeur, dans la conception comme dans l'exécution. Ce sentiment et cette main, qui paraissent d'une force exceptionnelle, sont aussi d'une finesse exquise et suave.

Enfin ce qui rend cet œuvre d'art si attrayant et si puissant, c'est son sérieux et sa sincérité. Rembrandt n'a pas travaillé dans le bruit d'un atelier très-fréquenté. Il lui a fallu le silence et le recueillement. Sans aucun souci des autres, tout sort d'une inspiration naturelle, simple et vraie, et jamais il ne pose.

Ces traits, qui sont les conditions de toute œuvre sublime et durable, ressortent du caractère. Aussi honorent-ils l'homme autant qu'ils rehaussent le talent.

Si maintenant, au moment de poser la plume, je contemple toute cette vie laborieuse de l'artiste, que deux siècles ont admiré et suivi et que le nôtre a glorifié, je suis surtout touché de sa simplicité.

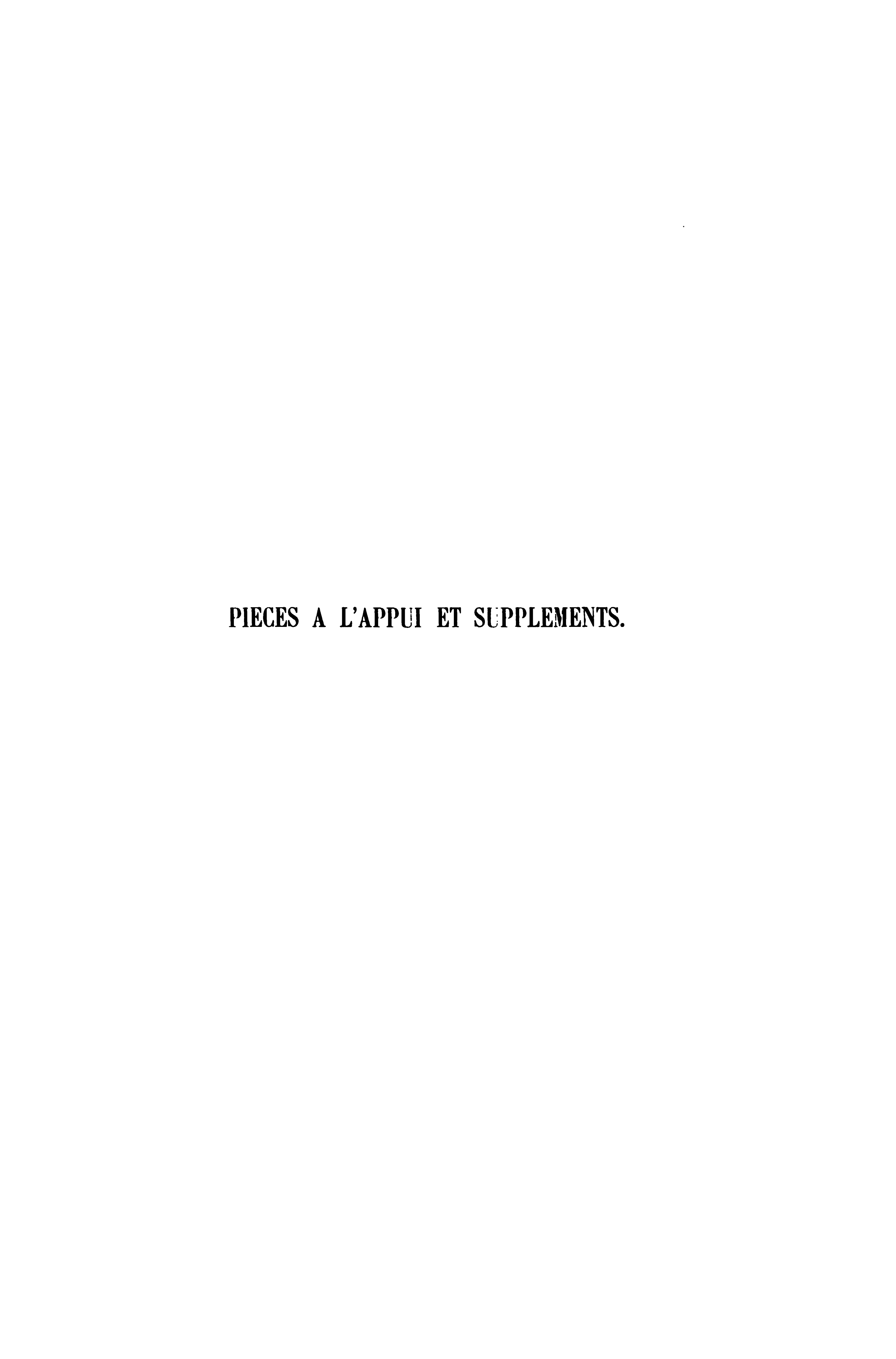
Maintes fois le peu d'enthousiasme de ses contemporains m'a indigné. Une nation qui au même instant possède Vondel, Spinoza et Rembrandt, et qui à peine semble se douter de leur grandeur non plus que de leurs peines!

Il y a là quelque chose de révoltant ..... et de sublime.

Oui, de sublime aussi, car prenons les choses largement. Ce peuple, et c'est encore son défaut actuel, s'attache trop au menu, il manque d'entrain pour ce qui est grand et il méconnait ce qui sort de l'ordinaire. Et cependant il fait quelquefois du grand d'une manière simple et naturelle; car il a en horreur toute parade et ostentation. C'est là un des plus beaux côtés du caractère national.

Soyons donc fiers plutôt de ce que Rembrandt s'est passé de l'éclat, des honneurs et de tous les stimulants qui en ont élevé

d'autres. Il a gagné par cela même en indépendance, en grandeur simple, en profondeur naturelle, et il nous a ainsi prouvé combien la vérité, la franchise, la simplicité, le mépris du qu'en dira-t-on, des vaines gloires et des acclamations de la foule, font l'honneur de l'artiste comme de l'homme. Il nous a laissé un exemple de plus du dévouement de ces grands et nobles esprits qui vivent pour ce qu'il y a de sublime et de beau.



PIECES A L'APPUI ET SUPPLEMENTS.

EXTRAITS DE PIECES AUTHENTIQUES.

Mariage des parents de Rembrandt.

Harman Gerijtsz., molenaer van Leyden, vergeselschapt met Cornelis Claesz., mede molenaer sijn behuwd vader, met Neeltgen Willemsdr., mede van Leyden, vergeselschapt met Willem Adriaensz. Zuytbrouck haer vader en Lijsbeth Cornelisdr. haer moeder.

Registres des mariages à l'hôtel de ville de Leiden, au 21 sept. 1589.

Mariage de la sœur de Harmen.

Pieter Claes, van Medenblick, met Marijtge Gerritsdr. van Leyden, vergeselschapt met Lijsbeth Roelen haer moeder.

Mariés à l'hôtel de ville de Leiden 13 avril 1584.
L'annonce du mariage avait eu leu le 29 mars.

Acte de partage de l'héritage des grands-parents de Rembrandt.

Wees en Arm-Boek
Register A, folio 79 verso.

Alsoe Harmen Gerijtsz. molenaer, ende de kindere van Marijtgen Gerijtsdr. die zij geteelt heeft aen Pieter Klaess van Medenblick in zijn leven schipper, ... te samen bij 't overlijden van Elysabeth Harmansdochter heurluyder moeder ende beste moeder geweest zijnde, oock huysvrouwe van Cornelis Claes van Berckel molenaer haere tweede man, onder andere aenbestorven es seeckere huysingen en erven, staende ende gelegen binnen deser stadt Leyden, beneffens den andere omtrent de Pellecaen ende Weddestege bij de Witte poort, int geheel belent ende belegen hebbende aen deen sijde ten noorden door Claes Cornelisz molenaer en daer aen de vestsloot deser stede, ende aen dander sijde ten suyden de voors. Harman Gerijtsz. Molenaer selffs mit sijn huys ende erff eertijds bij hem van sijn stieflvader ende moeder voornoemt gecoft, streckende voor vuyt de Weddestege tot achter aen de huysingen eñ erffe aencomende Meester Jacob Roeloffsz., eñ nyet langer van meeninge sijnde mitten anderen in gemeenschappe te blijven soe sijn de voors̃. Harman Gerijtsz. molenaer ter eenre

Ende Marijtge Gerijtsdr. voors̃ in den naem eñ van wege haere weeskinderen als wesende Usufructuarise van de selve haerer weeskinderen onroerende goederen geholpen bij Cornelis Claessz. van Berckel molenaer haer stieffvader ende gecoose voocht In dese saecke, enz. . . . overeengecomen. . .

In den eerste dat Harmen Gerijtsz. voors̃. voor sijn helffte in rechter eygendom hebben sal de huysinge eñ erffve mit 't nyen achterhuysge eñ erve, wesende de suytsijde belent aen deen sijde ten suyden bij Harman selffs, mit sijn voorschreven eyge huysinge eñ erffve eñ aen dander sijde de kinderen van Marijtge Gerijts. voors̃. mit 't volgende percheel streckende voor vuyt de Weddestege tot achter aen Mr. Jacob Roeloffszs erve off tuyn toe, . . . mits dat Marijtge Harmansdr. sijn moeye haer leven lang geduyrende 't voorsçhreven achterhuysge sonder eenige huyr daer offte betalen sal blijven bewoonen en dat se haer overpat ende uytgang over 't erffve eñ deur de poort oft huysinge van de voors̃. kinderen aen de noortsijde hebben sal; —

Item de middelgevele aen noortsijde van Harmans percheel sal trechte scheyt, endé tusschen hem en sijn susters kinderen gemeen zijn; — ende sal voorts uyt deselve middelgevel en scheytmuyr recht uyt reyende over 't erff tot op drie roede voeten nae recht beneden den noortoosthouck van 't voors̃. achterhuysge voor dese reyse gemaeckt werden een houten scheyt; — en na Marijtge Harmans overlijden sal Harman Gerijtsz. tsijnen costen dat tselve scheyt verlengen tot aen de scheytmuyr om alsoe van den anderen gescheyden te blijven; —

Daer jegens de kinderen van Marijtge Gerijtsdr. voor haer helfte mede in rechter eygendom hebben zullen de huysinge en erve noortwaerts aen de westsijde gelegen, belent aen deen sijde ten suyden 't parcheel ende huysinge den voors̃. Harman Gerijtsz als hyervore aenbedeelt, ende aen dander sijde ten noorden voor Claes Cornelysz. Molenaer ende daeraen de vestsloot daeronder gaende, streckende voor uyt de Weddestege tot achter aen des voors̃. Meester Jacobstuyn en erffve toe; —

Item de deur mit het cossijn inde voorsz. scheytmure jegenwoordich staende, sullen bij Harman Gerijtsz. wechgenomen en de gaete van dien tsijnen coste mit steen ende calck toegemetselt weiden; sal oversulcx Harman Gerijtsz. ingang in de Weddestege moeten maecken.

Ten laetsten sal Harman Gerijtsz. aen sijn voorsz. susters kinderen toegeven in eens in baeren gereden gelde de somme van Hondert Carolus guldens te 40 grooten vlaems 't stuck.....

geonderteyckent op ten 25n Aprilis
Anno 1600;
etc.

Wees en Arm Boeck lett. A. folio 121 *verso.*

La teneur de cet acte de 1601 *est mentionné à la page* 13.

Le jardin en question est circonscrit ainsi:

Zeecker tuyntgen groot in 't geheel omtrent 18 roeden lands, gelegen tegen Corñ. Claesz. van Berckel buyten de Rijnsburger poorte in den ambachte van Ougstgeest, belent ten oosten de voorñ. Corñ. Claesz. en ten westen Lucas Trelcatius predicant, streckeñ. voor van heerwech tot achter in den Rijn.

Dans cet acte de 1601 *se trouve pour la première fois le nom de van Rijn: „Harman Gerijtsz van Rijn."*

Documents concernant le moulin.

Livre des Priviléges de Leiden E. pag. 367 *verso, á la date* 23 *nov.* 1574. *Jan Cornelisz. Schagen (le jeune) et Lijsbeth Harmansdr. veuve de Gerrit Roelofsz. font construire ensemble un moulin* „op de Walle van de Wittepoort, ter plaetse daer de Arck en Pellicaen gestaen hebben."

Ce Pellicaen était la tour, et après la démolition de celle-ci, le bastion au coin septentrional du rempart.

Opdrachtsregisters lett. E. pag. 305, — 3 sept. 1575. *Cornelis Claes, meunier, mari et tuteur de Lijsbeth Harmansdr, veuve de Gerrit Roelofs, vend la moitié du moulin à Jan Gerritse, avec deux petites bâtisses au pied de ce moulin, sur le lieu où auparavant se trouvait le Weddesteeg, pour* 1000 *florins.*

Deux lettres sur parchemin, du 4 *août* 1575, *(copiées dans le grand livre des Priviléges E. pag.* 394 *verso et* 395 *etc.) délivrées à Cornelis Claesz. et son épouse Lijsbeth Harmansdr., par lesquelles le magistrat de la ville donne permission, moyennant un payement de* 4 *florins* 10 *sous, de faire élever un moulin. Ce moulin était bâti en bois et fut achevé en août* 1575.

Opdrachtsbrief, lett. *E.* p. 323:

Leste november 1575: Wij schepenen enz. oorconden dat voor ons gecomen es Cornelis Claes, molenaer, als man en voocht van Lijsbeth Hermansdr., en verclaerde dat sijn voors. huysvrouw zekeren tijt voorleden en alleer hij deselve heeft getrouwt van de Edele Joncheer Jan van der Does Heer tot Noortwijk gecoft heeft zeeckere coornwintmolen, dewelcke in de ambachte en heerlijkheyd van Noortwijk staende was, en bij sijne voors. huysvrouw binnen deser stede gebragt, gesteld en opgerigt is op het molenwerf gelegen noortwaerts dicht aen de Witte poort, — en bekende daarvoor schuldig te sijn *f* 900.

Documents fournis par M. Elsevier:

1602. Harmen Gerritsz. van Rijn comt vijff achte parte aen dese moolen eñ Corn. Claesz. comt drie achte parten, daeronder 't eene achte part begrepen en 'twelck hij van de Weeskinderen van Marijtge Gerritsdr. heeft gecoft mit een huysge in de Weddesteech tsamen om XVc gl.

1606. Cornelis Claesz. van Berckel ende Harmen Gerritsz. van Rijn hebben tsamen de gerechte vierde part van dees moolen vercoft aan Claes Cornelis molenaer.

1627. Een vierde part met een vierde part van de gereetschappen daertoe behoorende is bij Adriaentje Rembrandtsdr. wed. van Cornelis Claesz. molenaer, vercoft aen Claesz. Corn. molenaer.

1636. De helft van dese molen mette gerechte helfte van alle gereetschappen, is bij Adriaen Paets Notar. als gestelde executeur van de uyterste wille van Za. Brechtgen Mourijnsdr. van Swanenburch wede. van Za. Claes Cornelis van Berckel vercoft aen Clement Lenaertsz. van Ruys molenaer.

1640. De helft van dese molen bij scheydinge aenbedeelt Adriaen Harmansz. van Rijn,
en is bij Harmansz. van Rijn speciael verbonden om den E. mr. Rembrandt van Rijn sijn broeder voor eene somme van 3565 gulden.

5 July 1646, Gerechtdagboek Y, bl. 55:

Aan de E. Heeren van Gerechte deser stadt Leyden

Vertoont — Adriaen Harmanszoon van Rijn, moutmolenaer aende molen staende opt bolwerck aen de Wittepoort, hoe dat hij suppliant hebbende door ordre van UE. achtbare sijn voors. moutmolen verset uytte noortsijde van de Wittepoort over d'selve heen tot op de suytsijde vant bolwerck aen de voors. Wittepoort — etc. versoeckende UE. achtbare ten dienste van sijn genoemde molen mede te doen maeken steene trappen.

Geconsentreert, etc.

1647. Clement Leenders van Ruys heeft sijne helfte van de molen en van de gereetschappen vercoft aen Adriaen Harmansz. van Rijn.

1651. De helfte is bij Adriaen Harmansz. van Rijn vercoft aen Pr. Reyniersz. van Meckelenburch.

1654. De helfte is bij Elisabeth Simonsdr. van Leeuwen wede. en boedelhoudster van Za. Adriaen Harmansz. van Rijn onder andere huysen belast met een losrente van *f* 50 s'jaers om Jan van Caerdecamp.

1659. 1/4 van dese molen en de gereetschappen is bij Lijsbeth Symonsdr. van Leeuwen, wede. van Adriaen Harmensz. van Rijn vercoft aen Cornelis Arentz. van Rijn.

1663. De helfte van dese molen is bij Cornelis Adriaensz. van Rijn en Matthijs van Caester getrouwt met Cornelia Adriaensdr. van Rijn, vercoft aan Quyringh Cornelisz.

etc.

Vente d'immeubles à Harmen Gerrits.

Prothocol van Opdrachts ende Waerbrieven, Begonst in den jare 1589:

Wij..... schepenen te Leyden, oorconden dat voor ons gecomen ende verschenen es Cornelis Claeszoon, molenaer, Ende bekende vercoft te hebben..... Harmen Gerritsz. Molenaar sijn schoonsoon de helfte van zijne moutmolen staende op deser stede walle bij de Witte poorte mit de helfte van alle de gereetschappen —

— vorder zoe vercoopt hij den voorszn. Harmen Gerritsz. de zuytzijde vant Molenhuys tot de voorsz. molen behorende ende staende beneden de walle aende Weddesteech, strekkende tot aen de camer derselver huysinge leggende aende noordzijde die de voorn̄. Cornelis Claesz. aen hem behout, Ende ten laetsten zoe vercoopt hij noch — Een nieūt gemaekt huysken staende aen de oostzijde van het voorschreven gedeelte der molenhuyse leggende aende zuytsijde mit 't geheele erff van dien, belent ende gelegen hebbende deselve vercofte gedeelten der molenhuyse ende erve ten zuyden Aernt Jansz. Smit mit een ganghe deurgaende, leggende mede aen de zuytsijde van 't voorschreven molenhuys, gelijk dat jegenwoordelicken affgeheynt ofte gemetselt es, streckende voor vuyt de voorsz. Weddesteech achter aen den thuyn van Mr. Jacob Cornz. (Westkorst) chirurgijn, —

noch gestipuleert dat de voorn. Harmen Gerritsz. alle het vercofte voorseyt den eersten Septemb. anno 1589 zal aenveerden, —

voorts zoe bekende hij comparant hem ter zaecke van de geroerde vercopinge al wel voldaen te zijn — mit een schultbrieff innehoudende de somma van 1800 gulden van 40 groon̄ 't stuck, te betalen staende opte termine hier naer volgende, etc.

Mariage de Adriaen van Rijn.

16 Juny 1617.

Adriaen Harmens van Rijn, schoenmaker, jonkm. van Leyden, vergeselt met Harmen Gerrijts van Rijn, sijn vader; met Lijsbeth Symonsdr. jd. van Leyden, vergeselt met Pietertje Symonsdr. haer moeder.

INCONNUS.

Ensevelis dans la Westerkerk Amsterdam	3 nov.	1688	Bartholomeus	van Rijn.
	27 juin	1695	Pieter	" "
	2 août	1698	Cornelis	" "
	29 janv.	1728	Gerrit	" "

Sur le tableau représentant des gardes civiques, peint en 1625 par Monculte, et qui se trouve à l'hôtel de ville d'Amsterdam, figure un personnage du nom de Herman Cornelisz. van Rijn.

INVENTARIS VAN DE SCHILDERIJEN, MITSGADERS MEUBELEN EN VERDER HUYSRAEDT, BEVONDEN IN DEN BOEDEL VAN REMBRANDT VAN RIJN.

GEWOONT HEBBENDE OP DE BREESTRAAT BIJ DE ST. ANTHONIE-SLUYS.

INVENTAIRE DES PEINTURES, AINSI QUE DES MEUBLES ET USTENSILES DE MÉNAGE, TROUVÉS EN POSSESSION DE REMBRANDT VAN RIJN.

AYANT DEMEURÉ DANS LA BREESTRAAT PRÈS DU PONT ST. ANTOINE.

VOORHUYS. — **VESTIBULE.**

Schilderijen. — *Peintures.*

Een stuckie van Ad. Brouwer, synde een koekebakker (*un pâtissier par* etc.).

Een dito van speelders (*des joueurs*) van denselven Brouwer.

Een dito van een vrouwtie met een kintie (*une femme avec un enfant*), van Rembrant van Rijn.

Een schilderscaemer (*atelier*), van Ad. Brouwer.

Een vette kokentie (*grasse cuisine*), van dito Brouwer.

Een tronie van pleyster (*une tête en plâtre*).

Twee naakte kinderkens van pleyster (*deux petits enfants nus, en plâtre*).

Een slapend kindeke van pleyster (*un petit enfant endormi, en plâtre*).

Een poriese schoen (*un soulier*).

Een klein landschappie (*petit paysage*), van Rembrant.

Nog een landschap (*autre paysage du même*), van denselven.

Een staend figuertie (*petite figure debout, du même*), van denselven.

Een karsnacht (*nuit de Noël*), van Jan Lievensz.

Een Jeronimus (*St. Jérome*), van Rembrant.

Een schildereitie van haesen, van denselven (*petite peinture de lièvres, du même*).

Een schildereitie van een varcken, van denselven (*un cochon, du même*).

Een kleyn lantschappie (*petit paysage*), van Hercules Seghers.

Een lantschap (*paysage*), van Jan Lievensz.

Nog een dito, van denselven.

Een lantschappie (*petit paysage*), van Rembrant.

Een leeuwengevecht, van denselven (*combat de lions*, *par le même*).

Een maneschijntie (*clair de lune*), van Jan Lievensz.

Een tronie (*tête*), van Rembrant.

Een tronie (*tête*), van denselven (*par le même*).

Een stilleggent leven, van Rembrant geretukeert (*une nature morte, retouchée par Rembrant*).

Een soldaat in 't harnas, van denselven (*un soldat en cuirasse, par le même*).

Een Vanitas, van Rembrant geretukeert (*Vanitas, retouchée par R.*).

Een dito (van denselven) met een scepter geretukeert, (*Id. avec un sceptre, retouchée par R.*).

Een seestuck, door Hendrik Antoniss, opgemaekt, (*une marine, de H. Antoniss, restaurée*).

Vier spaensche stoelen, met juchtleer (4 *chaises espagnoles, en cuir de Russie*).

Twee dito stoelen, met swarte sitsels (4 *dito, avec siéges en étoffe noire*).

Een vuyren houten soldertie (*petit plancher en bois de sapin*).

IN DE SYDELCAEMER. DANS L'ANTICHAMBRE.

Een schilderije van een Samaritaen, door Rembrant geretukeert (*Le Samaritain, retouché par R.*).

Een rijcke man (*la parabole de l'homme riche*), van Palma Vetio (*Vecchio*), waarvan de helft Pieter de la Tombe toecomt (*dont la moitié revient à Pieter de la Tombe*).

Een achterhuys (*vue d'une maison, façade postérieure*), van Rembrant.

Twee hasewinden, nae het leven, van denselven (2 *lévriers, d'après nature, par le même*).

Een afdoening van 't kruys, groot, van Rembrant, met een schoone goude lijst (*une descente de croix, grande dimension, par Rembrant, dans un beau cadre doré*).

Een opwekking Laserie, van denselven, (*une résurrection de Lazare, par le même*).

Een Cortisana haer pallerende, van denselven, (*une courtisane se parant, par le même*).

Een bossie (*petit bois*), van Hercules Seghers.

Een Tobias, van Lastman.

Een opwekking Laserie (*résurrection de Lazare*), van Jan Lievensz.

Een berchachtich lantschappie (*petit paysage montagneux*), van Rembrant

Een lantschappie (*petit paysage*), van Govert Jansz.

Twee tronien (2 *têtes*), van Rembrant.
Een graeuwtie (*grisaille*), van Jan Lievensz.
Twee graeuwties (2 *id.*), van Persellis.
Een tronie (*tête*), van Rembrant.
Een dito van Brouwer.
Een duyngesicht (*vue dans les dunes*), van Persellis.
Een dito kleynder (*dito plus petite*), van denselven.
Een hermitie (*ermite*), van Jan Lievensz.
Twee kleyne troneties (2 *petites têtes*), van Lucas van Valckenburgh.
Een brandend leger (*un camp en feu*), van de oude Bassan.
Een quacksalver, nae Brouwer (*un charlatan, d'après Brouwer*).
Twee tronies (*deux têtes*), van Jan Pinas.
Een perspectief (*vue perspective*), van Lukas van Leyden.
Een priester (*un prêtre*), nae (*d'après*) Jan Lievensz.
Een modelletie (*un petit modèle*), van Rembrant.
Een herdersdriffie (*un troupeau et son berger*), van denselven.
Een teekening (*dessin*), van denselven.
Een gheselingh Cristi (*flagellation du Christ*), van denselven.
Een graeuwtie (*grisaille*), van Persellis.
Een graeuwtie (*id.*), van Symon de Vlieger.
Een lantschappie (*petit paysage*), van Rembrant.
Een tronie, nae 't leven (*tête d'après nature*), van dito.
Een tronie, van Raefel Urbyn.

Eenige huizen, nae het leven (*quelques maisons d'après nature*), van Rembrant.

Een lantschappie, nae het leven (*petit paysage, d'après nature*), van d° (*par le même*).

Eenige huissiens, (*quelques maisonnettes*), van Hercules Seghers.
Een Juno, van Pinas.
Een spiegel in een ebben lijst (*miroir dans un cadre d'ébène*).
Een ebben lijst (*un cadre d'ébène*).
Een marmer coelvadt (*un rafraîchissoir en marbre*).

Een neutebome houte taefel, met een Doornicx cleet (*une table en bois de noyer, avec un tapis de Tournay*).

Seven Spaensche stoelen, met groene fluweele sitsels (7 *chaises espagnoles, garnies de velours vert*).

IN DE CAEMER ACHTER DE SYDELCAEMER.	DANS LA CHAMBRE DERRIÈRE L'ANTICHAMBRE.

Een schilderije van Jefta (*une Jephta*).
Een Maria met een kindeken (*la Vierge avec l'enfant*), van Rembrant.

Een cruyshinge Christi, gemodelt [1] (*un crucifiement esquissé*), van denselven.

Een naekte vrouwe (*une femme nue*), van denselven.

Een copye, na Hanibal Crats. (*Une copie d'après Ann. Carrache*).

Twee halve figuren (2 *demi-figures*), van Brouwer.

Nog een copye, nae Hannibal Crats.

Een setie (*petite marine*), van Persellis.

Een oude tronie (*tête de vieillard*), van van Eyck.

Een doode contrefijtsel (*portrait d'un mort*), van Abraham Vinck.

Een doode verrijsingh (*résurrection d'un mort*), van Aertie van Leyden

Een schets (*esquisse*), van Rembrant.

Een copye, nae een schets van Rembrant (*copie d'après une esquisse de Rem*

Twee tronien, nae 't leven (2 *têtes d'après nature*), van Rembrant.

De Inwijdingh van den Tempel Salomons, in 't graeuw, van denselve (*consécration du temple de Salomon, grisaille, par le même*).

De besnijdenisse Cristi (*circoncision*), copye nae Rembrant.

Twee kleyne lantschappies (2 *petits paysages*), van Hercules Seghers.

Een vergulde lijst (*un cadre doré*).

Een eekc taefeltie (*une petite table en bois de chêne*).

4 kaert schilden (4 *abat-jour en carton*).

Een eeken pars (*une presse en bois de chêne*).

4 sleghte stoelen (4 *chaises ordinaires*).

4 groene stoelkussens (4 *coussins de chaise verts*).

Een koperen ketel (*un chaudron en cuivre*).

Een kapstok (*un porte-manteau*).

IN DE AGTERCAEMER OFFTE SAEL. — DANS LA CHAMBRE DE DERRIÈRE OU LA SALLE.

Een bossie van een onbekent meester (*petit bois, par un maître inconnu*).

Een out mans tronie (*tête de vieillard*), van Rembrant.

Een groot lantschap (*grand paysage*), van Hercules Seghers.

Een vrouwe tronie (*tête de femme*), van Rembrant.

De eendragt van 't land (*la concorde du pays*), van denselven.

Een dorpie (*petit village*), van Govert Jansz.

Een ossie, nae 't leven (*petit bœuf, d'après nature*), van Rembrant.

Een groot stuck van de Samaritaensche vrouw van Sjorjon, waervan de helft Pieter la Tombe is toecomende (*un grand tableau de la Samaritaine, de Giorgione, dont la moitié revient à Pieter de la Tombe*).

---

1 *Gemodelt*, ce mot signifiait alors esquissé, ébauché, dessiné; et non pas sculpté ou modelé. Aujourd'hui nous employons le mot *modeleeren* dans le sens de modeler.

Drie antique beelden (*trois statues antiques*).
Een schets van de begraeffenisse Cristi (*esquisse de la mise au tombeau*), van Rembrant.
Een scheepie Petri (*la nacelle de St. Pierre*), van Aertie van Leyden.
De verreysenisse Cristi (*résurrection*), van Rembrant.
Een Maria beeldtie (*petite figure da la Vierge*), van Rembrant.
Een Cristus tronie (*tête de Christ*), van Rembrant.
Een wintertje (*effet d'hiver*), van Grummers (*Grimmer*).
d'Cruyssinge Cristi (*crucifiement*), van Lely de Novellaena.
Cristus tronie (*tête de Christ*), van Rembrant.
Een ossie (*petit bœuf*), van Lastman.
Een vanitas, van Rembrant geretukeert (*retouché*).
Een exce homo, in 't graeuw (*grisaille*), van Rembrant.
Een Abrahams offerande (*sacrifice d'Abraham*), van Jan Lievensz.
Een vanitas, geretukeert (*retouché*) van Rembrant.
Een lantschap, in 't graeuw (*paysage, grisaille*), van Hercules Seghers.
Een avontstont (*effet de soir*), van Rembrant.
Een groote spiegel (*un grand miroir*).
6 stoelen, met blaeuwe sitsels (6 *chaises, garnies en bleu*).
Een eeke taefel (*une table en bois de chêne*).
Een gesteken taefelcleet (*un tapis de table, brodé*).
Een sackredaene pars (*une presse en bois de sacerdan ou des îles*) [1].
Een dito luyerkassie (*une petite armoire à langes, du même bois*).
Een bedt en peulue (*un lit et un traversin*).
2 hoofdkussens (2 *oreillers*).
2 deeckens (2 *couvertures*).
Een blaeuw behangsel (*une tenture bleue*).
Een matte stoel (*une chaise empaillée*).
Een vuyr ijser (*un chenet*).

OP DE KUNSTCAEMER. DANS LE CABINET D'OBJETS D'ART.

Twee aerdtclooten (2 *globes*).
Een doosie met mineraelen (*une boîte avec des minéraux*).
Een colommetie (*une petite colonne*).
Een tinne pottie (*un petit pot d'étain*).
Een pissent kintie (*un enfant qui pisse*).
Twee Oostindische backiens (2 *coupes des Indes orientales*).
Een dito nap, met een Sineesie (*une jatte, avec un petit Chinois*).
Een beelt van een Keyserin (*une statue d'impératrice*).

1 Page 244, ce bois est nommé par erreur *bois de cèdre*.

Een Oostindische poeyerdoos (*une boîte à poudre des Indes*).
Een beelt van den Keyser Auguste (*une statue de l'empereur Auguste*).
Een Indies koppie (*une tasse des Indes*).
Een beelt (*statue de*) van Tiberius.
Een Oostindische naeydoos (*une boite à coudre des Indes*).
Een tronie (*tête*) van Cajus.
Een Caligula.
Twee porcelijne Caguwarissen (*deux casoars en porcelaine*).
Een Heraclites.
Twee porcelijne beelties (2 *figurines en porcelaine*).
Een Nero.
Twee ijzre helmetten (2 *casques en fer*).
Een Japans helmet (*un casque japonais*).
Een curbaetse helmet (*un casque .....*).
Een Rooms Keyser (*un empereur romain*).
Een moor, nae 't leven afgegooten (*un nègre, moulé sur nature*).
Een Socrates.
Een Homerus.
Een Aristoteles.
Een bruyn antique tronie (*une tête antique, brunie*).
Een Fausteyna (*Faustine*).
Een ijzere rusting met de helmet (*une armure de fer avec le casque*).
Een Keyser Galba.
Een dito Otto.
Een dito Vitellius.
Een Vespasianus.
Een Titus Vespasianus.
Een dito Domitianus.
Een dito Silius Brutus.

47 stucks soo see als aert (ge)was en diergelijke (47 *pièces d'histoire naturelle, empruntées à la mer et à la terre*).

23 Soo see als lant gedierte (23 *pièces, animaux de mer ou de terre*).

Een hammach en twee calbassen, een van koper (*un hamac et deux calebasses, une de cuivre*).

Acht stuks pleyster werk, op 't leven afgegooten, groot (8 *plâtres moulés sur nature, grands*).

OP DE AGTERSTE RICHEL. SUR L'ÉTAGÈRE DU FOND.

Een groote quantitijt horens, seegewassen, gietwerck op 't leven afgegooten, en veel andere raritijten (*une grande quantité de coquilles et de plantes marines, de moulages sur nature et beaucoup d'autres curiosités*).

Een beelt, sijnde de antieke Liefde (*une statue de l'Amour antique*).

Een handroertie, een pistool (*une petite arquebuse, un pistolet*).

Een raer gefigureert ijzer schilt van Quintijn de Smith (*un curieux bouclier en fer, orné de figures, de Quintyn le maréchal* (*Massys*).

Een ouwerwetsc kruytfles (*un ancien cornet à poudre*).

Een turcxe kruytfles (*un cornet à poudre turc*).

Een kassie met medalies (*une petite armoire avec médailles*).

Een gebreyt schilt (*un bouclier tressé*).

Twee volcomen naakte figuren (2 *figures entièrement nues*).

De doode beeltenis van Prins Maurits, op sijn eigen natuurlijck weezen afgegoten (*la tête du prince Maurice, moulée sur nature après sa mort*).

Een leeuw en een bul, gebougeert (*un lion et un taureau, modelés d'après nature*).

Eenige rottingen (*quelques joncs ou cannes*).

Een cluytbooch (*une arbalète*).

VOLGEN DE KUNSTBOECKEN. SUIVENT LES PORTEFEUILLES.

Een boeck vol schetsen (*un portefeuille rempli d'esquisses*), van Rembrant.

Een boeck met houtprinten (*un portef. de gravures sur bois*), van Lukas van Leyden.

Een dito houtprinten, van Was.

Een dito met kopere printen (*gravures sur cuivre*), van Vani, Barotius en andere (*et autres*).

Een dito met kopere printen (*gravures sur cuivre*), van Raefel. (*Raphaël.*)

Een vergult ledekantie, gemodelt van Verhulst (*un petit bois de lit doré, dessiné par Verhulst*).

Een boeck met kopere printen (*gravures sur cuivre*), van Lukas van Leyden, soo dubbelt als enkelt (*en double et en simple exemplaire*).

Een dito met teeckeningen van de principaalste meesters van de geheele werelt (*un dito avec dessins des principaux maîtres du monde entier*).

't Kostelijcke boeck van (*le précieux livre d'*) André de Montaigne.

Een groot dito vol teeckeningen en printen van veele meesters (*un grand ito plein de dessins et de gravures de plusieurs maîtres*).

Nog een grooter dito van teeckeningen en printen van verscheydene meesters (*encore un dito plus grand plein de dessins et d'estampes de divers maîtres*).

Een dito vol curieuse miniatuur teeckeningen, nevens verscheyde hout en kopere printen van alderhande dragt (*un dito rempli de curieux dessins en miniature, outre diverses gravures sur bois et sur cuivre représentant différents costumes*).

Een dito vol printen (*d'estampes*) van den ouden Breugel.

Een dito met printen, van Raefel Urbin.



Een dito seer kostelijcke printen (*d'estampes très précieuses*), van denselven.

Een dito vol printen (*rempli d'estampes*), van Antony Tempest.

Een dito soo kopere als houtprinten (*gravures sur cuivre et sur bois*), van Lucas Craenagh.

Een dito, van Hanibal, Augustijn en Lodewijk Crats, Guwido de Bolonese (*Guido*), en Spanjolette.

Een dito met gesneden en geëtste figuren (*de gravures au burin et à l'eau-forte*), van Antonie Tempeest.

Een dito groot boeck van denselven (*un grand portef. du même*).

Een dito boeck, van Rembrant.

Een dito met gesnede kopere printen (*de gravures sur cuivre*), van Goltseus en Muller, bestaende in contrefijtsels (*consistant en portraits*).

Een dito van Raefel Urbin, zeer schoone druck (*très-belles épreuves*).

Een dito met teeckeningen (*dessins*), van Ad. Brouwer.

Een dito, zeer groot, met meest alle de wercken van Titiaan (*un grand portef. avec l'œuvre presque complet du Titien*).

Eenige rariteyten van potties en venesche glasen (*quelques petits vases rares et verres de Venise*).

Een antiecq boeck met een pertije schetsen (*un portef. ancien avec un nombre de croquis*), van Rembrant.

Een anticq boeck (*un portef. ancien*).

Een groot boeck vol schetsen (*un grand portef. rempli de croquis*), van Rembrant.

Nog een antiecq boeck ledich (*encore un portef. ancien vide*).

Een kleyn verkeert bordeke (*un petit jeu de trictrac*).

Een seer antiekse stoel (*une chaise de très-ancienne forme*).

Een Chinees backie met mineraelen (*une écuelle chinoise avec des minéraux*).

Een groote witte coral berch (*un grand morceau de corail*).

Een boeck, vol statuen, koper snee (*un portef. de statues, gravées sur cuivre*).

Een dito van Heemskerck, sijnde al 't werk van denselven (*l'œuvre complet de Heemskerck*).

Een boeck, vol contrefijtsels (*de portraits*), soo van van Dijck, Rubens en verscheyde andere oude meesters (*et divers autres anciens maitres*).

Een dito, vol lantschappen, van verscheyde meesters (*un dito de paysages de divers maitres*).

Een dito, vol van de werken (*dito avec des œuvres de*) van Machiel Angelo Bonarotti.

Twee gebreyde mandekens (2 *petites corbeilles tressées*).

Een boeck met de bouleringen (*portef. avec les sujets libres*), van Rafel, Roest (Rosso), Hannibal Crats en Julio Bonasoni.

Een dito vol lantschappen van verscheyde vermaerde meesters (*paysages de divers maîtres renommés*).

Een dito vol Turcxe gebouwen van Melchior Lorich, Hendrik van Aelst, en andre meer, uytbeeldende het Turcxe leven (*un dito rempli d'édifices turcs, de Melchior Lorch, Hendrik van Aelst et autres, représentant la vie turque*).

Een oostindisch benneke, daer in verscheyde printen (*petit panier des Indes, avec des estampes de*), van Rembrant, Hollaert, Coecq en andere meer (*et autres*).

Een boeck in swart leder gebonden, met de beste schetsen van Rembrant (*un portef. en cuir noir, avec les meilleures esquisses de Rembrant*).

Een papierkas, vol printen van (*une armoire à gravures, remplie d'estampes de*) Hubse Marten, Holbeen, Hans Broesmer en Israël van Mens.

Nog een boeck van al de wercken van Rembrant (*encore un portef. avec l'œuvre complet de Rembrant*).

Een boeck, vol teeckeningen van Rembrant gedaen, bestaande in mans en vrouwen, naeckt sijnde (*un portef. rempli de dessins de Rembrant, représentant des hommes et des femmes, nus*).

Een dito, vol teeckeningen van alle Roomsche gebouwen en gesichten, van alle de voornaemste meesters (*dito, plein de dessins d'édifices romains et de vues de Rome, de tous les principaux maîtres*).

Een Chinese ben vol gegote contrefijtsels (*un panier chinois, plein de têtes moulées*).

Een leech kunstboeck (*un album, vide*).

Een dito als voren (*comme le précédant*).

Een dito, vol lantschappen, nae 't leven geteeckent bij Rembrant (*un dito, plein de paysages, dessinés d'après nature par Rembrant*).

Een dito met proefdrucken (*un dito avec des gravures, épreuves avant la lettre*), van Rubbens en Jaques Jordaens.

Een dito, vol contrefijtsels (*de portraits*), van Mierevelt, Titiaan en andere meer (*et autres*).

Een Chinees bennetje (*un petit panier chinois*).

Een dito, vol printen van Architecturen (*dito, rempli de gravures d'édifices et de monuments d'architecture*).

Een dito, vol teeckeningen, van Rembrant, bestaande in beesten nae 't leven (*dito, rempli de dessins de Rembrant, études d'animaux d'après nature*).

Een dito, vol printen van (*d'estampes de*) Frans Floris, Buitewech, Goltsius en Abraham Bloemer (*Bloemaert*).

Een paquet vol antiekse teeckeningen (*paquet de dessins d'après l'antique*),

van Rembrant. (Comme il s'agit ici de dessins de R. le mot holl. *antickse* ne peut désigner que d'après l'antique.)

5 Boeckiens in quarto, vol teeckeningen van Rembrant (*5 cahiers in-4⁰., pleins de dessins de Rembrant*).

Een dito vol printen van de Architectuur (*estampes d'architecture*).

De Medea van Jan Six, treurspel (*la Médée de Jan Six, tragédie*).

Gants Jerusalem, van (*tout le Jérusalem de*) Jacob Calot.

Een parckement boeck, vol lantschappen nae 't leven (*un portef. en parchemin, rempli de paysages d'après nature, par*) van Rembrant.

Een dito, vol figuer schetsen (*croquis de figures*), van Rembrant.

Een dito van Rembrant.

Een houte (r)eckje met teljoore (*un petit écrin en bois avec des assiettes*).

Een boeckie vol gesichten, geteeckent van Rembrant (*un petit livre plein de vues, dessinées par Rembrant*).

Een dito met treffelijcke schriften (*un dito avec des exemples de calligraphie*) [1].

Een dito, vol Statuen, van Rembrant nae 't leven geteeckent (*un dito rempli de statues, dessinées d'après nature, par Rembrant*).

Een dito van Rembrant.

Een dito, vol schetse van Pieter Lastman, met de pen geteeckent (*un dito d'esquisses à la plume par Pieter Lastman*).

Een dito van Lastman met root krijt (*un dito de Lastman à la sanguine*).

Een dito, vol schetsen van Rembrant, met de pen geteeckent (*un dito d'esquisses dessinées à la plume par Rembrant*).

Een dito ut s(upra).

Een dito als voiren.

Nog een dito van denselven.

Nog een dito van denselven.

Een dito, groot, met teeckeningen in 't Tirol, van Roeland Savrye, nae 't leven geteeckent (*un dito, grand, de vues du Tyrol, dessinées par Roeland Savery*).

Een dito, vol teeckeningen van diversche voornaeme meesters (*un dito de dessins de divers grands maîtres*).

Een dito in quarto, vol schetse van Rembrant (*un dito in-4⁰. plein d'études de Rembrant*).

't Proportie Boeck van Albert Durer, houtsnee.

Nog een gesnede boeck met printen, sijnde de wercken (*encore un livre contenant des gravures par*) van Jan Lievensz en Ferdinand Bol.

---

1 Par Coppenol?

Eenige packetten met schetsen soo van Rembrant als andere (*quelques paquets d'esquisses de Rembrant et d'autres*).

Een pertije papier, heel groot formaet (*un lot de papier, très-grand format*).

Een kas met printen van van Vliet, nae schilderijen van Rembrant (*une armoire avec des gravures de van Vliet, d'après des peintures de Rembrant*).

Een laeckens kraem schut (*un paravent recouvert en drap*).

Een ijzere ringhkraegh (*un hausse-col en fer*).

Een laede, daer in een Paradijs vogel en zes wayers (*un tiroir où sont un oiseau de paradis et six éventails*).

15 Boecken van verscheide formaeten (15 *vol. de divers formats*).

Een Hoogduyts boeck met oorlochs-figuren (*un livre allemand, avec des sujets empruntés à la guerre*).

Een dito met hout figueren (*un dito avec des constructions en bois, ou des gravures sur bois*).

Een Hoogduitsche Flavio Josevus, gestoffeert met figuren van Tobias Timmerman (*un Flave Josèphe en allemand, illustré de figures par Tobias Timmerman*).

Een oude Bijbel (*une vieille bible*).

Een marmere schrijftoortie (*un petit encrier en marbre*).

De pleyster vorm van Prins Maurits (*le moule en plâtre du prince Maurice*).

'T VOOR VERTREK VAN DE KUNSTCAEMER.	L'ANTICHAMBRE DU CABINET DE CURIOSITÉS.

Een Joseph, van Aertje van Leyden.

3 Belijste printen (3 *gravures encadrées*).

De groetenis van Maria (*la salutation de Marie*).

Een lantschappie nae 't leven (*petit paysage d'après nature*), van Rembrant.

Een lantschappie (*petit paysage*), van Hercules Seghers.

't Afdoeningh van 't kruys (*descente de croix*), van Rembrant.

Een tronie, nae 't leven (*tête d'après nature*).

Een dootshooft, van Rembrant overschildert (*une tête de mort, retouchée par Rembrant*).

Een pleyster badt van Diana (*le bain de Diane, plâtre*), van Adam van Vianen.

Een model nae 't leven (*un modèle d'après nature*), van Rembrant.

Drie hondekens, nae 't leven (3 *petits chiens d'après nature*), van Titus van Rijn.

Een geschildert boeck, van denselven (*un livre, peint par le même*).

Een Marias tronie, van denselven (*une tête de la Vierge, par le même*).

Een maneschijntie, van Rembrant overschildert (*un clair de lune, retouché par Rembrant*).

Een copye nae de geesselingh Cristi, nae Rembrant (*une copie de la flagellation du Christ, d'après Rembrant*).

Een naeckt vrouwtie, gemodelt [1] nae 't leven, van denselven (*une petite figure de femme nue, ébauche d'après nature par Rembrant*).

Een begonne lantschappie, nae 't leven, vân denselven (*un petit paysage d'après nature, ébauché, par le même*).

Een paert, nae 't leven, van denselven (*un cheval d'après nature, par le même*).

Een cleyn stuckie, van de jonge Hals (*un petit tableau de Hals le jeune*).

Een vissie, nae 't leven (*un petit poisson d'après nature*).

Een becken gepleystert, met naeckte figuren, van Adam van Vianen (*un bassin en plâtre, avec des figures nues, par Adam van Vianen*).

Een out koffer (*un vieux coffre*).

4 Stoelen met swart leeren sitsels (4 *chaises avec les sièges en cuir noir*).

Een vuyer taefel (*une table en sapin*).

OP DE CLEYNE SCHILDERCAEMER.	DANS LE PETIT ATELIER.
In 't eerste Vack.	*Dans le premier compartiment.*

33 Stucks Antick hantgeweer en blaes Instrumenten (33 *pièces, armes anciennes et instruments à vent*).

In 't tweede Vack. — *Dans le second compartiment.*

60 Stucks soo Indiaense hantgeweren, pijlen, schichten, asegaijen en bogen (60 *pièces, armes, flèches, javelots, sabres et arcs des Indes*).

In 't derde Vack. — *Dans le troisième compartiment.*

13 Stucks soo bambuysen als fluyt-instrumenten (13 *pièces d'instruments en bambou et flûtes*).

In 't selve Vack. — *Dans le même compartiment.*

13 Stucks peylen, boogen, schilden als anders (13 *pièces, flèches, arcs, boucliers et autres*).

In 't vierde Vack. — *Dans le quatrième compartiment.*

Een groote pertye handen en tronien op 't leven afgegoten, met een harp en een Turcxe boogh (*une grande quantité de mains et de têtes moulées sur nature, plus une harpe et un arc turc*).

In 't vijfde Vack. — *Dans le cinquième compartiment.*

17 Handen en armen, op 't leven afgegooten (17 *mains et bras, moulés sur nature*).

---

1 Ici encore le mot *gemodelt* ne signifie pas modelé, mais *étude d'après le modèle.*

Een pertye harthoorens (*un nombre de bois de cerf*).

4 Cluyt- en voetbogen (4 *arcs et arbalètes*).

5 Antieckse hoeden en schilden (*cinq anciens casques et boucliers*).

9 Calbassen en flesschen (9 *calebasses et bouteilles*).

2 Geboeuceerde contrefijtsels (*deux portraits moulés*), sijnde Bartholt Been en sijn huysvrouw (*et sa femme*).

Een pleyster gietsel van een Griecksch anticq (*un plâtre moulé d'après une figure antique grecque*).

De statue van den Keyser (*la statue de l'empereur*), Agrippa.

Dito van den Keyser Aurelius.

Een Cristus tronie, nae 't leven (*une tête de Christ, d'après nature*).

Een saters tronie met hoorens (*une tête de satyre avec cornes*).

Een Sibilla antique.

Een antieckse Laeckon (*Laocoon*).

Een groot zeegewas (*une grande plante marine*).

Een Vitellius.

Een Seneca.

3 à 4 Antique vrouwe tronien (3 *à* 4 *têtes de femmes antiques*).

Nog 4 andere tronien (4 *autres têtes*).

Een metaal stuckie geschut (*une petite pièce d'artillerie en métal*).

Een pertye antiekse lappen van diversche coleuren (*une quantité de morceaux d'étoffes anciennes, de différentes couleurs*) [1].

7 Snaar instrumenten (7 *instruments à cordes*).

Twee schildereytjes van Rembrant (*deux petits tableaux de Rembrant*).

IN DE GROOTE SCHILDERCAEMER. DANS LE GRAND ATELIER.

20 Stucks helbaarden, slachswaerden en Indiaansche waijers (20 *pièces, hallebardes, épées et éventails indiens*).

Een Indiaans mans en vrouwe cleet (*un costume d'homme et de femme des Indes*).

Een casket van een reus (*un casque de géant*).

5 Curas harnassen (5 *cuirasses*).

Een houte trompeth (*une trompette en bois*).

Twee Mooren, in een stuck van Rembrant (2 *Maures, en un tableau, par Rembrant*).

Een kindeke (*un petit enfant*), van Michael Angelo Bonalotti.

OP DE SCHILDER LOOS. DANS LA DÉCHARGE DE L'ATELIER.

Een leeuwe en een leeuwinne huyt, met twee bonte rocken (*une peau de lion, une peau de lionne et deux pelisses en fourrures*).

---

1 « Voilà mes antiques. »

Een groot stuck, synde Dianae (*un grand tableau représentant Diane, ou Danaé*).

Een pitoor, nae 't leven (*un butor, peint d'après nature*), van Rembrant.

OP 'T CLEYN KANTOOR. — DANS LE PETIT BUREAU.

Tien stucks schilderijen soo cleyn als groote (10 *tableaux, grands et petits*), van Rembrant.
Een ledekant (*un bois de lit*).

IN DE CLEYNE KEUKEN. — DANS LA PETITE CUISINE.

Een tinne waterpot (*un pot en étain*).
Eenige potten en pannen (*quelques pots et marmites*).
Een tafeltie (*une petite table*).
Een schaffterij (*un garde-manger*).
Eenige oude stoelen (*quelques vieilles chaises*).
2 stoelkussens (2 *coussins de chaise*).

IN DEN GANGH. — DANS LE CORRIDOR.

9 Witte schaelen (9 *assiettes blanches*).
2 Aerde schotels (2 *plats en terre*).

LIJNWAET, 'T WELCK GESEYT OP DE BLEECK TE ZIJN. — LINGE QU'ON DIT ÊTRE A BLANCHIR.

3 Manshembden (3 *chemises d'homme*).
6 Neusdoecken (6 *mouchoirs*).
12 Servietten (12 *serviettes*).
3 Taefellaeckens (3 *nappes de table*).
Eenige beffen en ponjetten (*quelques cols et manchettes*).

Aldus gedaen den 25 en 26 July 1656.

(Extrait des inventaires L^a R Anno 1656, à la Chambre des Insolvables à Amsterdam; — cette pièce à été publiée pour la première fois par M. Nieuwenhuis, *A review* etc. London 1834, puis par M. J. Immerzeel, dans son *éloge de Rembrand* 1841; par M. Ch. Blanc; par M. Scheltema, dans son *Discours* etc. 1866, traduit en français par M. Alphonse Willems, édition annotée par W. Bürger. — Dans quelques endroits j'ai donné une interprétation plus juste).

Nieuwenhuijs, *Review* etc. p. 34, donne le compte de l'aubergiste, pièce fort curieuse:

A di 4	Décemb. Rembrandt.....frais	. .	*f* 2.10.
5	ditto	. . . .	- 3.—.
6	ditto	. . . .	- 3.10.
7	ditto	. . . .	- 3.—.
8	ditto	. . . .	- 4.—.
9	ditto	. . . .	- 4.10.
10	ditto	. . . .	- 3. 6.
11	ditto	. . . .	- 3.10.
12	ditto	. . . .	- 4.—.
13	ditto	. . . .	- 3.10.
14	ditto	. . . .	- 3.10.
15	ditto	. . . .	- 3.—.
18	ditto	. . . .	- 4.10.
19	ditto	. . . .	- 4.—.
20	ditto	. . . .	- 3. 6.
21	ditto	. . . .	- 5.10.

Le tout jusqu'au 22 Décemb. . . . . fait *f* 58.12.

Encore pour 4 semaines de loyer pour une chambre à *f* 5.— la semaine. . . . . . fait *f* 20.—.

Encore après la vente du 25 Décembre pour frais de 5 séances	- 14.—.
Pour la chambre	- 5.—.
Encore pour frais à la dernière vente	- 6.10.
Autres frais	- 3.10.
" "	- 5.10.
" "	- 3.10.
" "	- 4.10.
" "	- 4.—.
Encore.	- 5.—.
	f 130. 2.

Par moi Berent Jansen Schuurman, aubergiste à la Couronne Impériale.

Ce compte ne fut payé qu'en 1660, le 3 Mars. Dans cet intervalle B. J. Schuurman était mort et sa femme ayant réclamé l'argent, la somme lui fut payée; elle signa au moyen d'une ✕

Nieuwenhuys B. page 31.

The security for the sum, mentioned in the underwritten Act of Authorisation, was this day laid before the Magistrates, as appears by the Register of the Household Forniture and Goods, f°. 50. Actum in Amsterdam this 21 February 1658.

H. v. Bronchorst.

EXTRACT from the 14th Register of the Minutes deposited in the Chamber of Insolvent Estates in the City of Amsterdam.

The Commissaries authorize the Secretaries of this City, to pay to the Honourable Mr Cornelis Witsen, Burgomaster of the same City, the sum of *fourthousand one hundred and eighty guldens* out of the money arising from the distrained goods of Rembrandt van Rijn. In payment of a mortgage of the same amount, by the said Rembrandt van Rijn, on behalf of the said Burgomaster. Passed the 24 January 1653 and standing in the name of Rembrandt Harmens son, Painter.

Actum den 30 January 1658.

Presentie ut Registro. Frans Bruyningh.
1658.

I the undersigned acknowledge to have received the above-mentioned four thousand one hundred and eighty guldens from the Chamber of Insolvent Estates, the 22 February 1658, according to the entry made in the Register of Mortgages

ƒ 4.180.— C. Witsen.

Id. C. page 32.

The Commissaries of the Insolvent Estates are requested to pay to Jacob de la Tombe the sum of thirty two guldens and five stuivers out of the money proceeding from the distrained goods of Rembrandt van Rijn.

Actum in Amsterdam the 18th December 1658.

ƒ 32. 5. D. v. Loon.

I the undersigned do hereby acknowledge that the above mentioned sum was paid by the beforementioned Commissaries.

Actum 18 December 1658.

3½ a 9 gl. ƒ 31.10. Pieter de la Tombe.
15.

p. 32. 5.

ARRÊT *de la Cour provinciale du* 22 *déc.* 1662, *confirmé par celui du Grand Conseil du* 27 *janvier* 1665. *Aux Archives du Royaume, à la Haye*. (Reg. van geextend. Sentent. v. Hoogen Rade in Holl. 1665 f° 1).

On sait qu'Isaac van Hertsbeek avait prêté à Rembrandt en 1653 *f* 4200, qui lui furent remboursés en 1658 par les commissaires de la faillite. Mais Craeyers, tuteur de Titus, réclama cette somme pour le mineur. Les échevins d'Amsterdam condamnèrent Hertsbeek en 1660 à la restituer. Les deux arrêts susnommés maintinrent cette décision. En dehors de cette cause principale, ces arrêts contiennent une exposition de faits qui nous intéressent davantage. Je les résume pour les rendre plus intelligibles. Il en résulte donc, selon l'exposé des faits donné par Craeyers: que des difficultés ayant surgi à propos d'un inventaire des biens, que Rembrandt aurait dû faire, et de la moitié qu'il aurait dû y assigner à son enfant, Rembrandt en avait appelé à la rémission expresse contenue dans le testament, jusqu'à ce que, en 1647, des remontrances lui furent faites par les amis de l'enfant du côté de la mère (totdat in 1647 hem bij des kints vrunden van moeders zijde eenige aenmaninge daer toe gedaen is). Que Rembrandt, averti par monsieur Cloeck, qu'il était nécessaire de faire un inventaire des biens qu'il avait possédés en commun avec sa femme, en avait dressé une liste (bij specificatie had gesteld zoodanig als die tijde van sijn huisvrouw's overlijden waren geweest, met bijvoeging van de estimatie en waerde, zooals hij die verstont op het minste waardig te wesen, 't welk te samen had uitgemaakt *f* 40,750, waarin de helft Titus competeert, *f* 20,375, op rekening waarvan Titus niets had genoten); qu'il les avait évalués à *f* 40,750, dont la moitié reviendrait à Titus, lequel n'en avait rien reçu.

Qu'en 1656 la maison de R. avait bien été transférée à Titus, comme une partie de l'héritage de sa mère, mais que R. s'était trouvé après dans la gêne et avait dû faire cession de ses biens (dat hij daerna in ongelegenheid van zaken — en cessie had moeten doen), de sorte que le curateur de la faillite et quelques créanciers avaient provoqué la vente judiciaire de cette maison. Que Titus avait non seulement droit à la moitié des biens de sa mère, mais encore un droit d'hypothèque légale (recht van legaal hypotheek) sur les biens de son père.

Tels sont les faits exposés par Craeyers.

A ce, Hertsbeek a repondu: que R. lui emprunta en 1653 etc. —

Qu'après cela, lorsque ses affaires empirèrent (soo als syn saecken be-

gosten te verargeren) le transfert de la maison fut fait; etc. Que Titus n'avait rien à prétendre sur la moitié, puisque son père pouvait le satisfaire au moyen de sa portion légitime (also sijn vader hem vermocht af te setten met een legitime portie), laquelle, d'après le compte même du demandeur, ne pouvait dépasser *f* 6,791.13.5 [1]; qu'il n'avait non plus aucun droit d'hypothèque sur les biens de son père.

La demande de Craeyers lui fut octroyée, mais les arrêts ne contiennent naturellement aucune décision sur tous ces faits. Il en résulte néanmoins très-positivement que, de 1647 à 1665, même les plus exigeants n'ont jamais rien demandé à Rembrandt à cause d'un second mariage. Jamais on ne réclame l'héritage entier, auquel Titus pouvait prétendre en ce cas; pour d'autres motifs, motifs fort disputables, on ne demande que la moitié.

REQUÊTE DE TITUS VAN RIJN [2].

Titus s'adressa d'abord aux magistrats de la ville pour obtenir des lettres de recommandation.

Fiat het voorschrijve in neffens staende requeste gedaen actum den 3 Juny 1665.
(*Signature illisible.*)

Aen Ed: Grootachtb: Heeren mijne Heeren Burgemm̄. eñ Regeerders der stadt Amsterdam̄e.*

Geeft ootmoedigh te kenne Titus van Rhijn jongman ingeboren Burger dezer Stede, soo dat hij suppl^t nu gekome sijnde ten ouderdom van omtrent vier en twintig jare, en bevindende dat sijne minderjarigheyt int drijven en voortsetten van sijne handelinge hem eenigsints hinderlijck is, En voorts noch schadelijker soude conne worde, hadde daerome met advys en volcome goetvinde van sijne vader Rembrandt van Rhijn die tot die eynde dese mede heeft onderteeckent overleyt ome te reguarde van weynige restereñ tijt, hem te doen mondige, en alsoo alle sijne saken vrij en onbeschroomt te drijven,

Waer over hij suppl^t. sijn toevlugt is nemeñ tot Uw Ed: Groot Achtb^t met ootmoedigh versoeck, Uw. Ed: Grootachtb^{ts} geliefte sij (in consideratie

1 Cette somme est fort remarquable puisqu'elle est à peu près celle qui fut assignée à Titus en 1665.

2 Le contenu de ces pièces est résumé à la page 374 et 375.

van sijn bequaemheyt als bij de onderstaē verclaringe blijckt) hem suppl. te verlene favorable brieve van Recommandatie aen Ed. Groot mog. Heeren Staten van Holland eñ Westvriesl[t]. ten eynde hem verleent werde veniam aetatis bij acte in forma,

Twelk doeñ c

Rembrandt van Rhijn | Titus van Rhijn.

Wij ondergeschreven Burgere, vrunden, en coopluyde deser stede verclare bij dese goede kennisse te hebben aen voorn. suppl[t] Titus van Rijn jongman en uyt de ommegang niet anders cunne oordele off is vermits sijn goede kennisse ende comportement volcome bequaem, om sijn handeling en sacke als mondigh selfs te drijven.

Abraham Francen | Willem Jansz. van der Pluym
Jacob Claesz. Vermaeten.

A cette pièce était jointe la déclaration suivante (imprimée en partie) du marguillier, confirmant le baptême de Titus par le ministre Badijns:

Ick ondergeschreven betuyge dat in het Doopboeck van de Suyderkerck blijckt dat op den 22 Septemb[r]. anno 1641 ghedoopt is van Dr. *oomene* (ce mot est ajouté à la plume, mais on oublia d'effacer le r) Badijns een Kindt ghenaemt tijtus daer af Vader te Boeck staet rembrandt van rijn; Moeder Saskija van Ulenburch ende ghetuyge Secretaris Gerardus Loo. Dit aldus uyt het voorschreven Boeck uytgetrocken, 't oorconde der waerheyt, dit ghetekent.

Actum in Amsterdam den 26 januwaryo Anni 1661,

U. E. Dienst-willige
Koster van de S. K. (Suyder Kerk)
Arent Jacob Astenbrinck.

La régence d'Amsterdam, appuyant la demande de Titus, adressa la lettre suivante aux États de Hollande:

Edele Groot Mogende Heeren

Om 't bericht ende de goede getuigenisse, ons door de naeste vrienden van Titus van Rijn, Jongman oud omtrent 24 jaren, nopende de gelegentheit en capaciteit van denselven Jongman gegeven, Hebben wij zijn persoon Uw Ed. Gr. Mo: bij desen mede willen recommanderen, met ge dienstig versoek dat Uw. Ed. Gr. M. gelieven zijne oodmoedige bede hem te verlenen veniam aetatis met Brieven daertoe vereyscht.

Waermede
etc.

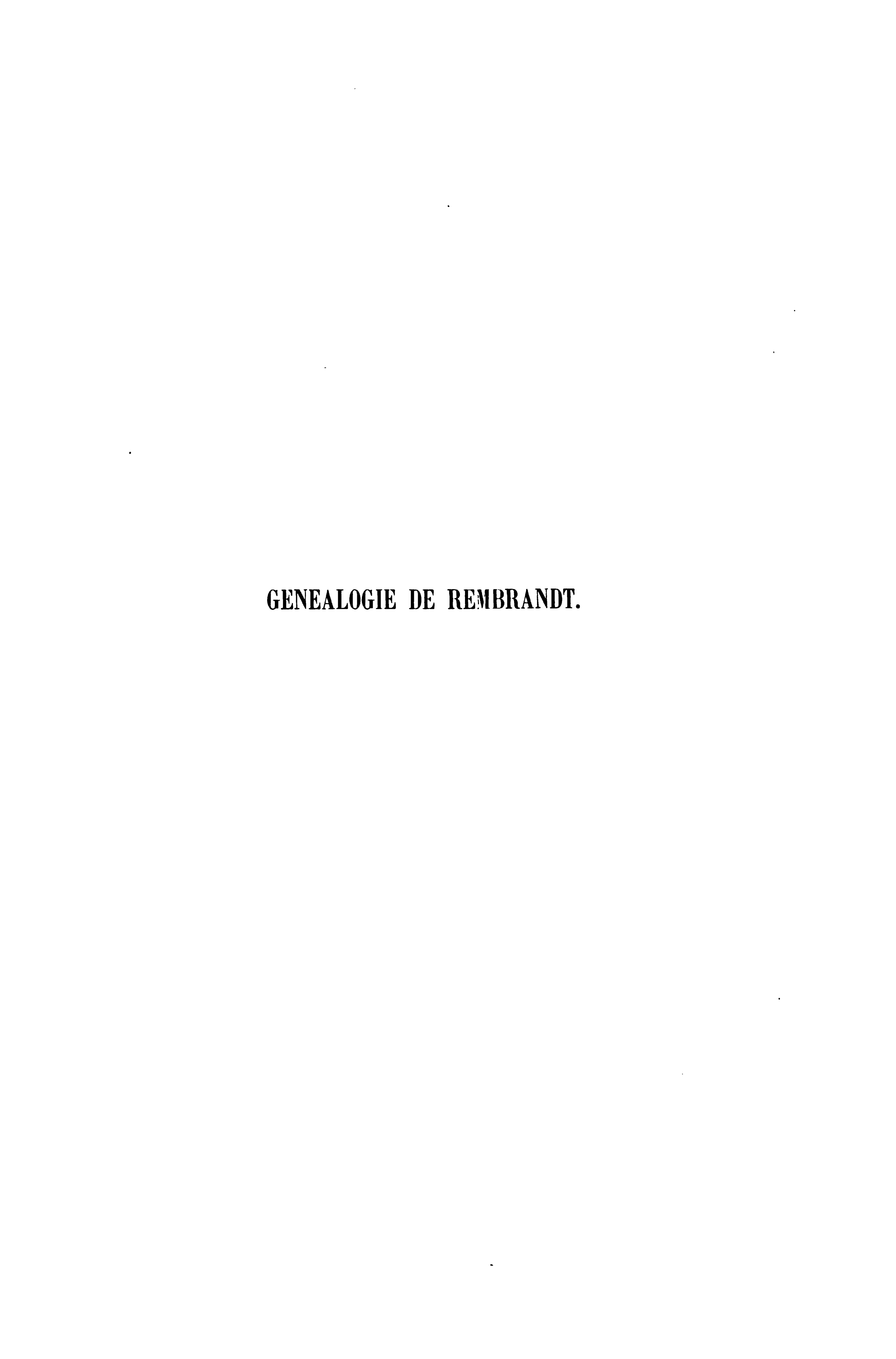
3 Juny 1665.

Avec ces pièces Titus van Rijn adressa la requête suivante aux États de Hollande, qui lui octroyèrent sa demande, ainsi que le prouve le *fiat* en marge.

Fiat op advies van Amst^{m}
in optim: forma de 19
Junij 1665.
(Signature).

Aende Ed: Groot Mog: Heeren Staeten
van Hollandt ende Westvrieslandt.

Verthoont met behoorlijcke reverentie Titus van Rijn ingeboorne Borger der stadt Amsterdam, dat hij suppl^{t} nu bijnae hebbende berijckt den ouderdom van vier en twintigh jaeren, gaerne zijne eigene affairen soude verrighten, en selfs sijne goederen regeren, oordelende niet alleen hij selfs sulcx voor hem al der nuts ende dienstigh te sijn maer oock sijn vaeder eñ andere eerlijcke luiden die hem seer wel kennen, gelijcke wt de verclaeringe deser annex is blijckende, dan alsoo hem suppliant is obsterende den corten tijt zijner minderjaerigheyt soo versoect deselve dat het uwe Ed: Groot Mog: geliefte zij hem suppl. te verleenen veniam aetatis (alvoren tot de faciliteringe van de Ed. Heeren Burgemeesteren ende regeerders deeser stede Amsterdam geobtineert hebbende brieven van voorschrijvens en recommandatie mede hier nevensgaende:) omme alsoo int disponeren ende regeren sijner goederen te mogen doen ofte gehouden werden als off hij sijn vijff en twintigh Jaeren gepasseert waere ende dienvolgende vande voogdie ofte curatele die hij tot noch toe verstaen subject te sijn ontslagen ende hem daertoe verleent acte ofte brieven in optima forma. 'twelck doende.



GENEALOGIE DE REMBRANDT.

Généalogie de Rembrand

ROELO

GERRIT ROELOFSZ. ou ROELENS
mort avant 1574 à Leiden,
épouse
ELISABETH ou LIJSBETH HARMENSDOCHTER.
morte à Leiden 1600.
Elle épouse en second
vers 1574
CORNELIS CLAESZ., meu
lequel vit encore en
En 1601 il se remarie

HARMEN ou HARMAN GERRITSZ. van Rijn.
meunier à Leiden.
né à Leiden en 1565.
mort vers 1632.
épouse 8 oct. 1589 dans
l'église St. Pierre à Leiden
NEELTGEN WILLEMSDR. VAN ZUYTBROUCK.
fille de Willem Adriaensz. van Zuytbrouck
boulanger à Leiden et de Lijsbeth Cornelisdr.
née à Leiden
morte sept. 1640 à Leiden
inhumée 14 sept. 1640 dans l'église St. Pierre.

1.
ADRIAEN
né à Leiden 1590.
mort vers 1654.
épouse 1617
ELISABETH SIMONSDR. VAN LEEUWEN.

JAN ADRIAENSZ. VAN RIJN.
CORNELIS ARENTSZ. VAN RIJN.
CORNELIA ADRIAENSDR. VAN RIJN.
épousa
Matthijs Thijsz. van Caester.

2.
GERRIT
mort à Leiden
sept. 1631.
inhumée 23 sept.
1631, dans
l'église St Pierre.

3.
MACHTELD
morte avant
1640.

4.
CORNELIS
mort avant
1640.

5.
WILLEM
boulanger
né à Leiden 1597.
épouse
30 juin 1636.
WILLEMGEN PIETERSDR.
veuve de
Jacob Symon van Leeuwen.

1°.
SASKIA VAN ULENBURG
etc.

RUMBARTUS,
baptisé le 15 déc.
1635 dans la Oude
Kerk.

CORNELYA,
baptisée le 22 juillet
1638 dans la Oude
Kerk, inhumée le
13 août 1638 dans
la Zuiderkerk.

CORNELI
baptisée le 2
1640 dans la
Kerk.

rmens van Rijn,

HARMEN.

LIJSBETH HARMANSDR. — MARIJTJE HARMANSDR.

Berckel,

BRIAENTJE REMBRANDTSDOCHTER.

MARIJTGE GERRITSDR. VAN RIJN
morte à Leiden déc. 1600
épouse 13 avril 1584.
PIETER CLAESZ., VAN MEDENBLICK
fils de Claes Pietersz. v. Medenblick
mort à Leiden avant 1600.

NEELTJE	GERIT	MARIJTJE	PIETER
née 1584.	né 1586.	née 1588.	né 1590.

6.
REMBRANDT
né à Leiden 15 juillet 1607.
mort à Amsterdam
inhumée Mardi 8 oct. 1669 dans la Westerkerk.
épouse
22 juin 1634 à Bildt en Frise
SASKIA VAN ULENBURGH,
née juillet 1612 à Leeuwarden
fille de Rombertus van Ulenburgh
mort juin 1624,
le Sjukje Ocsinga, morte 17 juin 1619.
skia est morte à Amsterdam juin 1642.
inhumée 19 juin dans la Oudekerk.

7.
LIJSBETH
vit encore
en 1646.

épouse

	II° ? HENDRICKIE JAGHERS.	III°. ? CATHARINA VAN WIJCK.
TYTUS, baptisé le 22 sept. 1641 dans la Zuiderkerk, inhumée le vendredi 4 sept. 1668 dans la Westerkerk, épouse le 10 févr. 1668 Magdalena van Loo, fille de Albertus van Loo et de Cornelia Ulenburgh, née en 1641, inhumée le lundi 21 oct. 1669 dans la Westerkerk	REMBRANDT reconnaît une enfant de cette femme et de lui, qui fut baptisée le vendredi soir 30 oct. 1654 dans la Oude Kerk et reçut le nom de CORNELIA.	Un ou deux enfants?

TITIA.
baptisée le 22 mars 1669 dans la Nieuwe Zijds kapel, épouse le 6 juin 1686 à Slooten, près d'Amsterdam, François Bijler (fils) demeurant à Amsterdam.

SUPPLEMENTS.

LES SWANENBURCH.

En 1515 nous recontrons un Reyer Claesz, membre du collége des Quarante, portant les armes des Swanenburch avec la brisure d'un cor en or.

Vers 1500 un des ancêtres du poète Reyer Anslo à Amsterdam, était nommé *Reyer Claesz*. Le nom de Reyer, équivalant á Remmer, Rembert, Rembrant, est fréquent dans la famille Anslo. Les Anslo seraient-ils aussi de la famille *Claesz*? Alors les relations de Rembrandt avec le ministre Anslo s'expliqueraient par des relations de parentage.

Maître *Joost van Swanenburch*, de 1604 à 1610 greffier, de 1610—1620 secrétaire de Leiden, avait épousé une fille de maître *Simon van Veen*, fils de Cornelis van Veen. Ce Cornelis van Veen, père du peintre *Octavius van Veen* (*Otto Vaenius*), faisait partie des Quarante. En 1565 il était un des 4 bourgmestres, en 1570 *Weesmeester* (régent des orphelins). Ce van Veen était donc en relations d'affaires avec *Isaac Nicolai*, et cela peut l'avoir conduit à confier l'éducation artistique de son fils *Octavius* à son collègue dans la magistrature, qui s'était distingué aussi comme peintre.

Octavius van Veen, né en 1556 à Leiden a reçu l'enseignement de Nicolai (v. Swanenburch) jusqu'à sa 14e année. Il a fait des études classiques à l'école latine de Leiden. On sait que Harmen van Rijn avait l'intention de faire suivre à son fils les mêmes études. C'était, on en voit plusieurs exemples, dans le goût de ce temps.

Sur Isaac Nicolai on trouve encore quelques particularités dans l'ouvrage de M. Kramm, *les Vitraux de l'église de Gouda*. Les cartons très-bien dessinés par Nicolai pour les vitraux no. 25 et 26, sont conservés dans les archives de ladite église. Ils sont dessinés sur un fond grisâtre en lavis à l'encre de Chine, avec des rehauts de blanc. Ils portent l'inscription *Isaäk Nicolai Swanenburch delineavit*, *Cornelis Klok pinxit*, Lugdunum Batavorum 1603.

Dans le recueil intitulé *De Navorscher* t. VII. p. 328 M. Rammelman Elsevier a publié le compte suivant:

29 Mai 1601 Aen Mr. Isaac Nicolay (van Swanenburg) onsen medebroeder in de Vroedschappe (notre confrère dans la magistrature) een somme van

f 175.— van XL grooten tstuck, in betaling van het teyckenen ende maecken van het cleyne ende groote patroon van de glaesseveynster die van deeser stede weegen ende tot eere van dien geschonken is in de kercke van der Goude, daerinne afgebeelt staet 't ontset van Samaryen van de belegeringe Benhade des Syrische conincx.

Aen Mr. Cornelis Clock voor 't schrijven maecken ende opleveren *f* 600.— ende ten laetste nog een somme van seven gulden over 't papier op de voors. patroonen gelevert, bedragende te zamen 632 gl.

Il est dit dans ce compte que Nicolai a reçu pour le dessin du *petit* et du *grand* carton 175 florins; et on pourrait en conclure que ce peintre avait fait non seulement un petit dessin, mais encore un *grand patron*, de sorte que le carton conservé à l'église de Gouda pourrait être de sa main. Cependant le second alinéa fait mention de sept florins, payés à maître Clock pour le *papier des patrons*, de sorte que les cartons destinés à être calqués sur le verre paraissent être faits par Clock. Nous ne saurions décider si ce sont là les cartons conservés à Gouda.

Willem Isaacsz. van Swanenburch. Nagler a donné dans son *Dict. des artistes* (Künstlerlexicon) la liste de ses gravures. Kramm rapporte qu'il n'a atteint que 31 ans. Les anciens biographes, Orlers, van Mander, Houbraken ne mentionnent pas son âge. Mais tous conviennent qu'il est mort en 1612 dans la fleur de l'âge. Cependant j'ai trouvé une gravure de lui d'après Mierevelt, *Paris et les trois déesses*, qui porte l'inscription *sc. et exc.* 1588. Cela ferait reculer sa naissance de plusieurs années. Mais on ne peut pas trop se fier aux inscriptions sous les gravures, faites souvent par des graveurs de lettres et non pas par les auteurs de la planche. A part cette pièce douteuse, la série des gravures de Swanenburch commence avec l'année 1604, et continue jusqu'en 1612. Les estampes qui portent les dates 1618 et 1625 sont probablement des tirages postérieurs.

Les pièces les plus remarquables de S. sont: le portrait du prince Maurice, figure entière; derrière lui la bataille de Nieuport; datée 1612. Le portrait du comte Ernest Casimir, 1612; pingebat ad vivum Paulus Mooreelse. P. Jeannin, d'après M. Mierevelt, 1610. Cornelius Musius, d'après le tableau de M. van Heemskerck, gravé par S. en 1611. Non mentionné par Nagler. Le *Thronus Justitiae*, 14 feuilles d'après J. Utewael, avec des inscriptions latines.

Les pêcheurs ou les pénitents de la Bible; 6 feuilles, d'après A. Bloemaert.

Le grand chariot à voile du prince Maurice, construit par Simon Stevin: 3 feuilles in-f°. Non mentionné par Nagler.

Un tableau de sa main, signé Willem Swanenburg pinx., a été trouvé par Kramm dans le chateau de Zuylen, et représente un Baron van Tuyll van Serooskerke, en cuirasse, l'écharpe orange autour du bras.

Voici le commencement de l'épitaphe en vers, que l'érudit poète Petrus Scriverius, l'ami et le voisin de Willem Swanenburch, lui a consacrée à sa mort:

Die Leyden komt besien, en wandelt hier ter stede,
Sta hier een weynigh stil. Hier onder rust in vrede
Willm Isacx waerde zoon, van Swaenenburg gheseght;
Wat dat hij was voor een, beyd dat ickt u berecht.
Sijn vader heeft wel eer bestuyrd de Stadt van Leyden:
Hy selfs de schutterij kost wijsselick beleyden,
Van jaeren zijnde jongh, maer onde van verstand,
Beraedigh, wijs en cloeck int geen hij nam bij hand.
En soo de schilder-const en 't teyckenen nae 't leven
Van jongs been in sijn pap hem 't eeten was ghegeven,
Begaff hij hem daer toe, en sneed int kooper root,
Om Lucas wederom te wecken van den dood, etc.

Un autre Willem Swanenburg, mort en 1728, est auteur d'une pièce de poésie intitulée *Parnas, of de zanggodinnen van een schilder* (Le Parnasse ou les muses d'un peintre) 1724. C'est lui encore qui exécuté quelques paysages, mentionnés dans les ventes du 18e siècle. J'ajoute ces renseignements afin qu'on ne soit pas induit en erreur par la similitude du nom.

NOTES RELATIVES AUX PRÉCURSEURS.

Pieter de Grebber est un peintre très-peu connu et on trouve ses tableaux rarement hors de la Hollande. Le nouveau musée de Haarlem en possède quatre, savoir: les Œuvres de miséricorde, 1628; Berger et bergères, 1628; Barberousse, 1630; Hippocrate, non daté. Tous à figures de grandeur naturelle. Seul entre les musées de l'Europe, celui de Dresde conserve quatre tableaux de lui. M. Schäfer, dans son catalogue de ce musée, les a parfaitement appréciés et leur a consacré une notice intéressante. Ils portent tous, comme les tableaux de Haarlem, les initiales PDG.

L'un qui représente l'enfant Moïse sauvé des eaux, a été vendu d'abord comme un Rembrandt, ensuite on l'a attribué à Bol. Erreurs qui valent des titres de noblesse. Ce sont en outre des indications du caractère distinctif. Le tableau, qui a 6 pieds de haut et 8 pieds 2 p. de large, représente la fille du Pharaon assise sur un trône élevé, habillée d'une robe blanche à manches jaunes, et parée d'or et de bijoux. Elle tient l'enfant; ses dames et ses servantes l'entourent. Dans le costume se remarque le turban usité. Fond de paysage plat, coupé par le fleuve, puis un palais et des arbres. Le tableau est daté 1634.

Les trois autres sont: un portrait de jeune homme blond, cheveux roux, toque noire à plume blanche; — portrait de jeune homme avec bonnet fourré; — portrait de jeune homme à habit et bonnet fourrés. Que l'auteur du catalogue ait vu à Haarlem un tableau représentant Jacob voyant l'habit ensanglanté de son fils, cela me paraît une méprise. Serait-ce celui qui représente Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxes?

L'époque de la mort de de Grebber n'est pas connue. Si la date que Heller a recueillie sur une des eaux-fortes du maître est exacte, il aurait été encore en vie en 1665.

Thomas de Keijser.

Pour les de Keijser on peut consulter le livre de M. Kramm; les poésies de Vondel, et de Jan Vos; un article de M. Kramm dans le *Tijdschrift*

voor Geschied. en Oudh. van Utrecht, 1836, pag. 305; un article de M. Bolhuis dans le même recueil, année 1837, pag. 100; *l'Architectura moderna*, par Sal. de Bray, 1631.

Hendrik de Keijser a eu trois fils artistes; Pieter, architecte et statuaire; Thomas, et Willem peintres.

Voici les œuvres datées de Thomas que j'ai notées:

1633. Le grand tableau avec les *schutters*, à l'hôtel de ville d'Amsterdam.

1638. Les quatre bourgmestres; musée de la Haye.

1639. Portrait d'homme, signé T. D. Keyser, les trois capitales entrelacées. Chez M. Dubus de Gisignies.

1640. Portrait de femme. Chez le même. W. Bürger, *Mus. v. d. Hoop* etc.

1650. Vieille femme dans un fauteuil, et jeune homme près d'une table; signé T. Keijser. Mus. de Munich.

1654. Portrait de Leeghwater, l'ingénieur.

1657. Thésée et Ariane. Au dessus de la cheminée de l'ancien hôtel de ville à Amsterdam.

La gravure de Matham, d'après le portrait de J. Bakker peint par Thomas, porte l'inscription: obiit 27 Aug. a°. 1651. aet. 42.

Joris van Schooten.

1626—28., les portraits des officiers de la garde civique. Actuellement à l'hôtel de ville de Leiden. Il reçut *f* 12.-- pour chaque personnage, et les frais des panneaux. Là est encore un autre tableau représentant des officiers, signé J. v. Schooten (le J. V. S. en monogramme) fecit 1650.

Joannes van Ravesteyn.

1614. Portrait de J. Buyesius.

1616. Les officiers de la garde civique sortant du *doelen* (à l'hôtel de ville de la Haye). Signé sur la rampe de l'escalier 1616 J. v. Ravesteyn. Les premières lettres J. v. R. entrelacées. Sur panneau. Les officiers, dans leurs costumes pittoresques, avec les écharpes orange autour du corps, armés de pertuisanes et de mousquets, descendent pêle-mêle les marches du perron du doelen. Carnations vives et fraîches; un jour égal et clair; belles têtes pleines de vie et de caractère. Le peintre se montre au haut du perron s'appuyant contre la colonne, la main posée sur un casque; habit de soie noire ouvragée; hausse-col en acier; petite collerette montée; la tête un peu chauve, moustaches et royale.

1618. Banquet du magistrat, recevant les officiers de la garde. Toile - 26 figures de grandeur naturelle à mi-corps. Ce tableau se trouve au musée de la ville, à la Haye, et fut payé au peintre *f* 500.—. Grande composition en largeur. Autour d'une table, couverte d'un tapis brun et rouge, sont assis les magistrats; habits noirs, chapeaux noirs à bords étroits, fraises à tuyaux. Le Baljuw Willem van Outshoorn, se retourne sur sa chaise, — tête pâle à cheveux gris et ras — et, levant le verre rempli de vin du Rhin, porte une santé aux officiers de la garde. Le premier de ceux-ci, habillé de noir avec une écharpe orange, frangée d'or, se découvre et s'incline; sa main droite tient la pertuisane. Deux officiers et deux porte-étendard le suivent. Derrière la table, un serviteur près d'un buffet avec des flacons et du pain. Au fond, le mur de la salle, tapissé d'une draperie avec des armoiries. A droite la cheminée. Coloris très-foncé, chaud. Dessin, facture, expression admirables.

1619. Portrait de Rombout Hoogerbeets.

1628. Portrait en buste du prince Frédéric Henri.

1629. Portraits en pied de L. Reael et de sa femme.

1631. Portrait en pied de jeune homme, vêtu de rouge; signé A° 1631 J. V. R., les lettres entrelacées pareilles à celles du tableau de 1616. Se trouve à la Haye.

1633. Portrait d'homme de la famille Nieuwerkerke. Gal. Suermondt, W. Bürger.

1636. Le magistrat de la Haye, délibérant sur la construction du nouveau *doelen*. Sur un papier au coin droit en bas, les noms des personnages et *Pinxit Joannes a Ravesteyn privato uniuscujusque sumptu* a° 1636. Quatorze figures de grandeur naturelle; les magistrats, en habits noirs et foncés, grands cols plissés, chapeaux noirs à larges bords. Grande vérité d'expression. Jour égal sans grands effets de lumière; l'harmonie générale, dans des tons gris, noirs et verts, un peu froide. Musée de la ville, à la Haye.

1638. Officiers de la garde avec le porte-étendard; six figures de grandeur naturelle à mi-corps, debout, en costumes très-bariolés et multicolores. Jour égal et clair. Ibid.

— Portrait de Uyttenbogaerd: obiit 1644.

Portrait d'homme: tête vivement colorée; chaîne d'or au cou. Au Musée Boymans. Signé J. V. Ravesteyn F., les trois premières lettres entrelacées.

Frans Hals. Quelques tableaux datés:

1614. Johannes Bogardus. Première date connue.

1616. Banquet d'officiers; musée de Haarlem.

Du même temps environ est le grand tableau au musée d'Amsterdam, Hals et sa femme dans un paysage.

1623. Vive la fidélité. Mad. van Hasselt.

1625. Petit portrait d'homme. Berlin.

1626. Middelhoven et sa femme. Compte Mniszech.

1626. Portrait de Scriverius. Gravé par J. v. d. Velde en 1626.

1627. Portrait d'Acronius, professeur à Haarlem. Mus. de Berlin.

1627. Banquet d'officiers. Haarlem.

1627. Banquet d'officiers, signé F. H. Il contient le portrait d'Adriaen Matham. Egalement à Haarlem.

1629. La famille Beresteyn. Haarlem.

1630. Portrait de femme. Mus. v. d. Hoop.

1633. Assemblée d'officiers. Haarlem. Il contient le portrait d'un Hendrik Pot, peut-être le peintre.

1633. Pieter van den Broecke. Coll. Wilson.

1634. Portrait de Bor. Mus. Boymans, (brûlé) signé aetatis 75, 1634.

1637. 16 officiers. A l'hôtel de ville d'Amsterdam.

1638. Portrait de De la Chambre, Suyderhoeff sc. 1638.

1639. Officiers du Doelen de St. George. Parmi eux le portrait du peintre. Haarlem.

1641. Régents de l'hospice de St. Elisabeth. Haarlem.

Avant 1650. Descartes. Louvre.

1664. Régents et régentes de l'hospice des vieillards. Haarlem.

Jacob Gerritsz. Cuijp.

Cuijp est très-peu connu comme peintre de portraits et de figures. Le catalogue de la galerie Fesch lui attribue la Charité de Saint Martin, composition de 12 figures.

Le musée d'Amsterdam conserve de lui un tableau de famille.

Le musée Boymans, un dessin à l'encre de Chine; scène de famille, et 3 tabl. de portraits.

M. le Cte Clément de Ris a mentionné encore deux portraits de grandeur naturelle, homme et femme, conservés au musée de Metz. Ils sont à mi-corps, de trois quarts. La femme, en noir, grande fraise; signé Aetatis 52 J. G. Cuijp fecit A°. 1649. L'homme en noir, avec col blanc plat. Signé Aetatis 63 J. G. Cuijp fecit 1649. Le G. et le J. entortillés. Les têtes touchées avec esprit et fermeté. Les vêtements paraissent d'une autre main. *Revue Univ. d. b. arts.* mars 1863.

Au musée Städel à Francfort il y a encore un portrait de femme, et dans la galerie Lazienski à Varsovie un portrait d'homme. Enfin l'exposition marseillaise en 1861 possédait deux beaux portraits à mi-corps, portrait de vieille femme signé actatis 65 J. G. Cuijp 1646. Tous les deux d'un beau ton doré.

Esajas van de Velde.

1597 est donné comme l'année de naissance de ce peintre. Elle devra être reculée peut-être de quelques années. Orlers le cite déjà comme peintre en 1614. C'est la date que portent aussi deux estampes du maître, la baleine sur la plage de Scheveningen, et une vue de village.

1615, date qui se trouve sur une charmante peinture, *une Compagnie joyeuse* (en ma possession).

1616. Eau-forte, la mort de J. van Wely.

1619. Série de petites eaux-fortes, E. V. V., sujets politiques, le supplice d'Oldenbarneveld, Ledenberg, le chateau de Loevestein avec Hoogerbeets et de Groot, et Vorstius avec D. Trevel, J. Utenbogaerd et Haen.

1623. Tableau au Mus. Boymans, choc de cavaliers et de soldats; effet d'incendie. E. v. Velde 1623.

1624. Eau-forte; rupture de la digue du Lek.

1652. M. Kramm possédait un dessin au crayon, signé E. v. Velde 1652; paysage, vue d'une ville, avec des animaux; sur des ruines est assis un homme dessinant. Cette date curieuse démontre qu'on s'est trompé en plaçant sa mort en 1648.

Deux tableaux remarquables comme satire politique: le prince Maurice attachant des grelots à un chat; mus. d'Amsterdam; — et la danse des princes et princesses en présence du vieil Oldenbarnevelt et de sa femme; mentionné par Hoet, Catal. I.

Pieter Molijn.

Notons encore de lui un *Choc de cavalerie*, petit tableau, figures de 0,12 cent., qui est au Louvre.; signé du monogramme PM 1643. Le paysage de la galerie Suermondt est signé P. MOULIJN, 1633. Une de ses eaux-fortes, paysage avec trois paysans et une femme, est signée de son nom et datée 1626.

Roeland Roghman.

Roghman, qui a fait une énorme quantité de dessins — la collection de Ploos van Amstel seule en contenait 241 — n'a laissé relativement que peu de peintures. J'ai trouvé les traces d'une douzaine. Les catalogues de Hoet en mentionnent 7 :

Grand paysage, avec figures de Lingelbach, vendu *f* 7.

Paysage avec cascade, vendu *f* 30.

Grand paysage, un de ses meilleurs (sic) *f* 30.

Paysage, figures de Lingelbach, *f* 17.

Paysage, avec ruines et des vaches, h. 1, 6¼ large 1, 8½, *f* 16.10.

Paysage, vendu *f* 11.10.

Beau paysage avec figures, h. 37¼ large 47 pouces, *f* 22.

A la vente du cabinet du prof. Bleuland, à Utrecht en 1839, a figuré un paysage rocailleux, avec cascade, figures et animaux; peinture vigoureuse et hardie. Toile h. 1, 9, 9; large 1, 7, 6.

La galerie Suermondt avait une magnifique vue de ville; voyez W. Bürger, *Gal. Suermondt*, p. 161 et 29.

Les deux paysages de Cassel.

Enfin il y avait encore un beau spécimen de sa peinture dans la galerie Fesch; toile haute 2 p. 6 p. 6 l., large 3 p. 1 p. 8 l. C'était un paysage rocailleux avec de beaux massifs d'arbres et une rivière; — deux hommes pêchent à la ligne; des bergers, des chêvres, des moutons. „Autant par sa couleur chaude et vigoureuse que par l'effet et l'habileté du pinceau, ce paysage est un de ceux qui se soutiennent le mieux à côté des ouvrages de Rembrandt. L'aspect est d'une grande vérité et l'action du soleil qui frappe sur la route produit un effet d'une merveilleuse illusion.” Catal. Fesch p. 217.

Grand et beau paysage; au mus. d'Oldenbourg.

Il signait rarement ses œuvres, et plusieurs d'entre elles ont assurément été attribuées à d'autres ou ont été oubliées comme anonymes.

On trouve parmi ses dessins le paysage panoramique.

Salomon Ruijsdael.

Cet excellent peintre a été sacrifié, lui et ses œuvres, à son frère. Notons quatre tableaux datés, intéressants pour sa biographie. Trois se trouvent au musée de Dresde; l'un, une vue de rivière avec des bateaux de

pêcheur et des vaisseaux à voile; dans le lointain des arbres; l'autre, entrée d'un village, avec un groupe de voyageurs. Signés S. R. 1633. Pièces ovales. — Le troisième, vue de ville avec beaucoup de figures; signé S. R. 1658.

Le quatrième est au musée de Berlin; un grand et superbe paysage d'un ton jaune et brun, signé et daté 1642.

Nicolaas Cornelisz. Moeyart ou Moeyaert.

Moeyart paraît être né vers 1600. En 1630 il était établi à Amsterdam. Il cultivait la peinture de portrait, d'histoire, de paysage avec figures. Son coloris est vigoureux; un sentiment de la couleur et du clair-obscur analogue à celui de Rembrandt se fait jour dans ses œuvres. Quelques auteurs le disent inspiré d'Elsheimer; d'autres de Rembrandt et de Lievens. Il a au contraire précédé de quelques années ces deux derniers.

Salomon Koninck, si rapproché de Rembrandt, est son disciple.

Ses eaux-fortes, 15 à 20 en nombre, sont encore dans le goût de Rembrandt. Ce sont des paysages avec les sujets bibliques généralement choisis: Agar renvoyée par Abraham, le sacrifice d'Isaac, diverses scènes de l'histoire de Tobie.

Ses tableaux sont rares. A l'année 1624 les Annales de Rathgeber mentionnent un tableau, les Quatre Saisons. Th. Matham a gravé le portrait de L. Marius, peint par Moeyart. Hoet mentionne dans le 1r vol. de ses catalogues un petit tableau vendu *f* 1.10 sous. Rathgeber, un tableau daté 1653, le jeune Tobie revenant avec l'ange. Ploos van Amstel possédait un paysage, dessiné à la plume et à l'encre de chine. La collection de Onderdewijngaart Canzius, vendue en 1806 en Hollande, conservait encore une peinture de Moeyart, un petit paysage avec des baigneurs. M. du Rosey avait de lui un paysage à grands arbres; au premier plan cinq figures orientales. D'un coloris vigoureux. Cela paraît un sujet de l'ancien testament.

C'est d'après ses compositions peintes à l'occasion de l'entrée de Marie de Médicis à Amsterdam en 1638, que Nolpe a gravé les planches qui illustrent la description de ces fêtes par Barlaeus. Dans ces compositions le peintre vise aussi à l'effet pittoresque de la lumière et des ombres.

Il existe encore un tableau de Nicolaas Moeyart parmi ceux que possède l'hôtel de ville d'Amsterdam.

Le musée de la Haye a acquis récemment trois tableaux de Moeyart.

Un sujet de l'ancien Testament, peut-être le prophète Nathan et David; fond de rochers et d'arbres. Signé.

Le triomphe de Bacchus. Signé C. L. Moeyart *f* 1624. Le jeune Dionysos est assis sur un tonneau posé sur un char orné d'un baldaquin en guirlandes de vignes. Ce char est tiré par deux panthères et entouré de faunes dansants et de personnages qui reçoivent le vin que leur verse un serviteur du dieu. Un jeune panisque sur un bouc précède le cortège. Le fond se compose de rochers et d'arbres très-bien peints. Le ton général est chaud et fin. Bien que les types ne soient pas toujours nobles, les attitudes sont élégantes, surtout deux jeunes satyres enguirlandés de vigne, l'un jouant de la flute; l'autre battant le tambourin. La composition est très-bien ordonnée.

Mercure et Hersé. Signé C. L. Moeyart *f* 1624. Grand paysage avec verdure foncée et les ruines du temple rond de la Sibylle. En l'air Mercure volant aperçoit Hersé, occupéé avec ses compagnes à cueillir des fleurs. Les figures, les unes nues, les autres drapées, sont élégantes.

Leonard Bramer.

Comme la plupart de ces peintres n'ont jamais été étudiés, il importe de rassembler une fois ce qu'on a pu trouver concernant leur vie et leurs œuvres. Mes notices pourront être utiles à des recherches plus étendues.

Bramer est né à Noël en l'an 1596 à Delft, et vivait encore en 1667. (Bleyswijk, *Descript. de Delft*, auteur contemporain et demeurant dans cette ville.) Après ses voyages en France et en Italie il se fixa à Delft. Là il exécuta ses peintures „al fresco" dans la salle dite la salle peinte, au *doelen*, reconstruit en 1655 après l'explosion de 1654. En 1661 il est à la tête de quelques-uns de ses confrères pour constituer une gilde de Saint Luc. — Les six chefs étaient Bramer, C. de Man, A. van de Velde, A. van Sanen, Q. Kleynoven, A. Keyzer. On s'assemblait dans la ci-devant chapelle de Saint Christophe. La salle était ornée d'un arc de triomphe avec des figures allégoriques exécutées par de Man. Bramer décora la voûte avec ses peintures.

Hoet et Terwesten ont noté 18 tableaux de sa main:

La femme adultère *f* 2,5. — Naissance de Jesus *f* 6.—. Les pères de l'Eglise décrivant l'ascension de Marie *f* 50.—. La reine de Saba *f* 77.—. Salomon priant *f* 130.—. Un docteur *f* 61.—. Descente de croix *f* 60.—. Offrande *f* 32.—. David *f* 10,5. — Circoncision *f* 11.—. La Nativité *f* 4,2. — Adoration des

mages *f* 4,10. — La Nativité et Christ en croix *f* 17.—. Pyrame et Thisbé, sur cuivre, *f* 28,5. — Jugement de Salomon, *f* 20,5. — Marie lavant les pieds de Jésus *f* 10,5. — Sujet histor. *f* 43.

Dans la collection de l'Electeur de Cologne en 1764 a passé un *Pyrame et Thisbé*, 500 livres.

Collect. Neyman à Amsterdam 1776, l'Adoration des rois mages, 9 livres.

Vente van der Marck, à Amsterdam 1773, portrait de l'artiste par lui-même.

Dans la galerie Fesch, une Adoration des rois mages; la composition est éclairée d'une manière piquante par l'étoile. „ Vigueur et bel empâtement de la couleur; fermeté de la brosse; grand effet." — H, 2 p. 2, 10 l. 2 p. 8, 3.

Cabinet Renesse Breidbach, 1835, Esther devant Ahasvérus; sur bois.

Coll. Ploos van Amstel, 19 dessins, compositions bibliques, à l'encre de Chine rehaussée de blanc.

Coll. du prof. Bleuland, 1839 à Utrecht, Tobie guérissant les yeux de son père.

Musée de Turin, la résurrection de Lazare.

Galerie de Brunswick, Jésus parmi les docteurs; effet piquant de lumière; — Circoncision; — Siméon au temple.

Musée de Vienne, un homme jouant du luth, une femme se contemple dans un miroir; la table est couverte de bijoux. Signé L. Bramer.

A Dresde, Salomon au temple; — La reine de Saba visitant Salomon; — Jésus portant la couronne d'épines.

Musée d'Amsterdam, portrait de P. C. Hooft.

A l'hôtel de ville de Delft, le triptyque.

Musée Boymans à Rotterdam, Descente de croix, effet rembranesque; — Vieillard lisant; — trois dessins à l'encre de Chine rehaussée de blanc: deux sujets du Nouv. Testam. le troisième des soldats jouant aux cartes.

Eaux-fortes: Jésus chez Nicodème; dans la manière de van Vliet et de Grebber. Deux sujets allégoriques. Homme faisant de la musique; Nature morte, avec un coffre, un bocal, etc.

Kramm mentionne encore une collection de 72 croquis, illustrations de la vie de Tijl Uilenspiegel, „door L. Bramer goïnventeerd, 1656."

Moyses van Uytenbrouck.

Immerzeel dit qu'il est né à la Haye vers 1600. Je ne discuterai pas le lieu de naissance; mais je ferai observer que plusieurs personnes de ce

nom ont occupé des charges municipales à Delft, à la fin du 16ᵉ et au commencement du 17ᵉ siècle. Ses relations de famille doivent donc être cherchées à Delft. Il faut qu'il soit né avant 1600. Kramm a remarqué qu'une estampe de sa main, St. Pierre et St. Paul guérissant le paralytique, est datée 1615. Ainsi que je l'ai déjà dit, Willem Swanenburch, mort en 1612, a gravé d'après lui, ce qui nous fournit une date encore plus reculée.

De l'année 1620 on a de lui des estampes: Abraham renvoyant Agar; Saül oint par Samuel; Tobie; Tobie guérissant son père, daté 1621; Loth et ses filles, daté 1627; le sacrifice d'Abraham, daté 1646.

Plusieurs de ses compositions ont été gravées par Jan van de Velde, entre autres l'histoire de Tobie.

Voici quelques notes concernant ses tableaux:

En 1626 C. Liefrinck et J. van Goijen ont fait l'inventaire des tableaux laissés par Aernout Elsevier; il s'y trouvait un grand tableau de Uytenbrouck, avec « l'histoire de Jacob » évalué *f* 60.— et un autre, évalué *f* 28.—.

Paysage avec cascade et animaux, à la galerie de Florence.

Paysage avec bergers dansant autour d'un arbre; à Vienne.

Paysage avec Nymphes et Faunes; à Vienne.

Dans les ventes notées par Hoet et Terwesten ont passé:

Un paysage avec figures *f* 16.—.

Paysage avec figures et ruines *f* 16.15.

Grand paysage „ „ „ *f* 10.10.

Une bacchanale (h. 4 p., l. 6 p.) *f* 72.—.

Beau paysage avec fleurs et plantes, et une Cleopâtre mordue par l'aspic; *paysage par Elsheimer figures de M. v. Uytenbrouck* *f* 54.—. h. l. p. 4½ l. 1 p. 7¾.

Moïse sauvé des eaux *f* 110.—.

Calisto au bain *f* 18.—.

Thamar et Juda, dans un paysage *f* 8.10.

Vénus et un Satyre *f* 13.—.

Paysage avec des vaches *f* 5.—.

Pan et Syrinx *f* 25.—.

Les amours d'Alphée et d'Aréthuse *f* 3.—.

Paysage avec figures *f* 13.—.

Sujet historique *f* 42.—.

Jugement de Midas *f* 13.

Paysage avec figures et animaux *f* 12.—.

Id. *f* 10.—.

M. du Rosey possédait de lui trois petits paysages avec figures orien-

tales, sujets de l'ancien testament; compositions à plusieurs figures; paysages d'un ton vert bleuâtre; très-délicatement peints, dans le goût d'Elsheimer.

Dans les livres d'ordonnance du Prince Frédéric Henri, j'ai trouvé des payements faits à M. van Uytenbrouck pour trois tableaux, *Pomone*, *et Europe*, *f* 1200, en 1642. *Orphée*, *f* 850, en 1646.

A Brunswick, — Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis; — Fête de Bacchus dans un paysage; signé MV. WBR 1627. A Vienne, deux paysages boisés, avec Nymphes et Faunes, signés Mozes Vyt den Broeck.

Pour la connaissance des sujets et des prix ces notes peuvent offrir quelque intérêt.

Elsheimer.

Hoet mentionne dans le 1r vol. de ses catalogues un paysage d'Elsheimer, dont les figures — Diane entourée de ses femmes et découvrant la grossesse de Calisto — auraient été peintes par Philip Koninck. Ce fait, qui rapprocherait encore Elsheimer de l'entourage de Rembrandt, ne saurait être accepté. Koninck né en 1609 ne peut avoir travaillé avec Elsheimer mort en 1620. Le Koninck cité par Hoet, sera peut-être J. König de Nürnberg, qui était disciple et adepte d'Elsheimer et se trouvait en 1613 à Rome.

Pieter Lastman.

Voici les vers de Vondel au sujet du portrait de Lastman:

OP PETER LASTMAN,

DEN APELLES ONZER EEUWE.

De geest van Peter voer in 't ordineren spelen,
En volghde vrou Natuur op doeken en panneelen,
Zijn kunstgetuigen. Toon, wie 't oordeel strijken kan,
Of LASTMAN Fenix was, of Rubens, zijn genau.
De Keizer heeft hem dus den ommetrek gegeven:
Maer anders tekent hij zich in zijn kunst naer 't leven.

Houbraken, faisant mention de ce portrait, le dit „peint par *Thomas* de Keyser."

La seconde pièce de poésie que Vondel fit en l'honneur du tableau de Lastman, représentant Paul et Barnabé à Lystres, est trop longue pour être insérée ici. Les vers sont dédiés à Joan Six „le grand connaisseur," qui possédait le tableau en question. Ils contiennent, après un éloge du peintre, la paraphrase poétique du tableau. On y reconnaît parfaitement les détails qu'on rencontre ordinairement dans les tableaux de Lastman.

Dans un recueil de poésies *De Bloemkrans*, Amsterdam 1659 (à la Bibl. roy. à la Haye) j'ai trouvé une pièce de vers probablement par J. Oudaen, intitulée *Lastmans offerstrijd tusschen Pylades* en *Orestes*, aan den heer Reinier van der Wolf, dont voici quelques lignes:

Ofschoon, konstrijke van der Wolf
Vergetelheid den naam bedolf
Van dees beroemden konstenaar
. . . .
. . . .
Hoe is 't, o Lastman u gelukt,
Hoe hebt gij alles uitgedrukt,
Gevoegt, verdeelt, de kunst geraakt,
En tot een wederga gemaakt
Van 't heerlijk *Offerwerk van Listren*
Dit Toonstuk der beroemde twistren.
etc.

L'OEUVRE DE P. LASTMAN.

Ancien Testament.

1. Abraham avec l'ange.
   Gravé en mezzo-tinto par J. van Somer.
2. Le sacrifice d'Abraham. Isaac est déjà couché sur le bûcher; dans les broussailles on voit deux petits anges et un bélier; l'ange arrête la main du patriarche.
   Jolie grisaille („fraai in 't graauw") B. h. 15¼ *l.* 12½ *pouces.*
   Coll. van der Marck Aegidiusz. 1773. *Vendu f* 6.— *à P. IJver.*
3. Laban et Rachel.
   Mentionné dans le Catal. de Hoet p. 40, 1r *vol., vendu f* 56.— *à la vente de Mlle Henrietta Popta*, 5 *avril* 1697 *à Amsterdam.*
4. Jacob et Rachel auprès du puits.
   Vente Oudaan, 1766. *f* 8.10 *à A. Oudaan. C'est peut-être le même que le précédent.*
5. Le sacrifice de Manoé et de sa femme. Figures de grandeur naturelle, à mi-corps.
   Brûlé au musée Boymans à Rotterdam; toile l. 1,29 *cent., h.* 1,09 *cent.*
   Dans une vente à Amst. 17 *Avril* 1735 *a paru un tableau pareil, vendu f* 2.15. *Hoet* 1r *vol. p.* 443.
   C'est probablement le même.
6. Rencontre de Jephta et de sa fille.
   Catal. de Hoet. 1r *vol. p.* 417. *Vendu f* 9.10 *à la vente Me. Willem Six, bourgmestre d'Amsterdam*, 12 *mai* 1734.
7. Le triomphe de Mardochée.
   Cat. Hoet. 1r *vol. p.* 415, *vendu f* 18.— *à la même vente de Willem Six.*
8. David avec la tête de Goliath.
   Le Cat. de Hoet. 1r *vol. p.* 361, *le décrit: „traité d'une manière très-artistique et agréable."*
   Vendu f 31.— *à la vente Anthony Deutz à Amsterdam*, 7 *mars* 1731.

9. David priant dans le temple. Figures entières. David est agenouillé devant l'autel et joue de la harpe.
Signé Pietro Lastman 1613. *Au musée de Brunswick, provenant de l'ancienne Galerie de Salzdahlum.*
Bois, l. 4 *pieds, h.* 2 *pieds* 8 *mesure de Brunswick.*

10. Bethsabée au bain.
Vente Jacob van der Lely à Delft 1796, *bois h.* 16, *large* 24 *pouces vendu f* 2.10 *à M. van Giesen.*

11. Tobie.
Noté dans l'inventaire des effets de Rembrandt comme se trouvant dans l'antichambre (in de sydelcaemer).

12. Tobie. „Le vieux Tobie et son fils à genoux devant l'ange, qu'un nuage élève vers les cieux. La vaisselle en argent, destinée au guide fidèle, est par terre. Des troupeaux, des bêtes de somme, de la volaille, ainsi que les grands édifices(?) dans le fond, démontrent la richesse du vieux Tobie."
Signé et daté 1618. *Bois, h.* 35″, *l.* 24″. *Collection Moltke à Copenhague.*

13. Paysage avec le jeune Tobie.
Gravé par S. Frisius.

14. Le prophète Jonas. „Mer agitée où l'on voit la gueule du monstre d'où sort en culbutant le prophète; à gauche un rocher."
Gravé en manière noire (P. Lastman, p.) par W. Vaillant; Wessely, cat. n°. 77. *La composition en rappelle une pareille de Maarten van Heemskerck, que Lastman doit avoir connue.*

Nouveau Testament.

15. La prédication de Saint-Jean. Composition avec beaucoup de figures.
Un dessin à l'encre de suie (roet) par P. C. Haag d'après le tableau de J. (sic) Lastman, se trouvait à la vente W. P. Kops à Haarlem en 1808.

16. L'adoration des bergers.
Catal. Hoet p. 41. Voyez n°. 18.

17. L'adoration des bergers. A gauche sur une élévation Marie avec l'enfant; près des marches au coin gauche des boeufs et un âne; les bergers s'agenouillent devant Marie et l'enfant; au coin droit en haut des anges dans un nuage.
Signé P. Lastm. fl. 1629; *sur bois.*
Au musée de Haarlem, provenant de l'hospice des vieillards.

18. L'adoration des rois Mages.
Catal. de Hoet vol. I. p. 41, *vendu f* 84, *à la vente Mlle Henriette Popta*, 5 *avril* 1697 *à Amsterdam.*

19. Même sujet.
Catal. de Hoet vol. I. p. 416; *vendu f* 24.— *à la vente Mr. Willem Six, bourgmestre d'Amst.* 12 *mai* 1734.

20. La fuite en Egypte.
Signé Bas 1608.
Bois, h. 0,28 *cent, l.* 0.25 *cent, hauteur des figures environ* 11 *pouces.* *Coll. de M. C. Kramm à Utrecht. Musée Boymans à Rotterdam.*

21. Repos de la sainte famille, dans un paysage.
Signé P. L.
Au musée de Berlin N°. 747.

22. La massacre des Innocents. Composition avec beaucoup de figures.
Catal. de Hoet 1r *v. p.* 149, *vendu f* 160.— *à la vente Laurens van der Hem à Amst. le* 19 *avril* 1713.

23. Même sujet.
Au musée de Brunswick, auparavant dans la galerie de Salzdahlum; bois, l. 4, 3, *h.* 3, *mesure de Brunswick.*

24. Résurrection de Lazare.
Catal. de Hoet p. 85, 1r *v. vendu f* 43, 15 *sous, à la vente Jan François d'Orvielle à Amst.* 15 *juin.* 1705.

25. Même sujet.
Hoet, p. 148 1r *vol. le dit « très-remarquable; » vendu f* 69.— *à la vente Laurens van der Hem à Amst.* 19 *avril* 1713.

26. Même sujet.
Catal. de Hoet p. 358 *vol.* 1. *h.* 10½ *pouces. l.* 1 *pied* 3 *pouces, (ancienne mesure holl.) vendu f* 55.— *à la vente Josua van Belle, sieur de St. Huybrechtsgeregt, à Rotterdam,* 6 *sept.* 1730.

27. Même sujet.
Signé Bastman fecit 1632.
Bois h. 63 *cent.* 93 *cent.*
Collection C. Kramm à Utrecht. Musée de la Haye.

28. Même sujet.
Noté dans le Cat. de Terwesten p. 28, *parmi les tableaux de feu M. le commis Guérin et autres amateurs, vendus* 13 *sept.* 1740 *dans la chambre de la confrérie des peintres à la Haye; décrit comme* « plein de figures, très-curieux; peinture achevée. » *Vendu f* 22, 5 *sous.*

Voilà cinq **Résurrection** à débrouiller. Les trois premières peuvent être le même tableau, qui aurait passé par les ventes mentionnées. Le troisième tableau est le premier qui soit accompagné d'une mesure, h. 10½ pouces, l. 1 pied, mesure de Rhijnland je pense.

Le quatrième, le tableau de M. Kramm, a 0,63 cent. de hauteur, 0,93 cent. de largeur. Les dimensions diffèrent donc tellement que ces deux tableaux ne peuvent être confondus.

Dans le cinquième, décrit comme »plein de figures, très-curieux, et comme une peinture achevée,« on pourrait reconnaitre le quatrième tableau. De cette manière les cinq se réduiraient à deux.

29. Le Christ au jardin, entouré d'anges avec les instruments de la passion; au premier plan les trois disciples dormant; paysage avec clair de lune.
Gravé d'après P. Lastman par son fils Nicolas Petri en 1648, *in fo.*
Brulliot date cette estampe de 1608; *l'âge du fils de L. s'y oppose. Nagler, in voce P. Lastman, donne la date exacte* 1648.

30. Le portement de la croix.
Se trouvait au château de Frédériksbourg à Copenhague, brûlé en 1859.

31. Christ en croix.
Catal. de Hoet v. 1, *p.* 25, *vendu f* 1.15 *sous à Amst.* 13 *avril* 1695.

32. Même sujet, avec les femmes auprès de la coix.
Signé au pied de la croix P. L. 1625.
En ovale, bois, h. 62, *l.* 83 *cent. A la vente Mad. la veuve van Oosthuizen à la Haye, il fut acheté par M. de Visser. Vendu à la collection de M. Tieleman van Streefkerk,* 1859. *Actuellement à la Haye.*

33. Même sujet.
Signé P. Lastman A°. 1617.
Vendu à Bruxelles 1860 *en vente publique.*

34. La mise au tombeau.
Catal. de Hoet 1 *v. p.* 25. *Vendu f* 10.— *à Amst.* 13 *avril* 1695.

35. Christ sortant du tombeau.
Cat. de Hoet v. 1r. *p.* 250. *h.* 2 *pieds* 8. *l.* 2. *p.* 4.
Vendu f 50.— *à la vente Johan van der Hulk, bourgmestre de Dordrecht* 23 *avril* 1720.
Décrit »riche d'ordonnance et de facture.«

36. Même sujet.
Cat. de Hoet vol. 2 *p.* 344. *Vendu f* 450.—

37. Le baptême de l'eunuque.
Signé avec le monogramme et 1608.
Au musée de Berlin, N°. 677. *Bois.*

38. Le baptême de l'eunuque. A gauche au premier plan l'eunuque à genoux reçoit le baptême de l'apôtre. A droite plusieurs figures, un cavalier avec des chiens, plus loin un grand carosse. Fond de paysage. *Mus. de Mannheim.*

39. Même sujet.
Cat. de Hoet v. 1, *p.* 17.
Vendu f 61.10 *sous, à la vente Anthony Hoevenaar à Amst.* 15 *avril* 1693.

40. Saint Paul et Saint Barnabé à Lystres.
Dans la collectioc de Jean Six à Amst. 1702. *f* 230.—.
Mentionné par Terwesten dans son Catal. p. 487. *h.* 2 *pieds* 10, *l.* 3 *p.* 11; *vendu f* 60.— *parmi les tableaux ayant fait partie des collections du président des Bourgmestres Gerard van Oostrum, à Heusden, et autres amateurs, vendus à la chambre de la confrérie des peintres à la Haye le* 23 *sept.* 1765; *„magnifique composition, peinture puissante."*
Ce même tableau apparemment (puisqu'il a les mêmes dimensions que le précédent) passa alors a M. van der Lely ex-bourgmestre de Delft. A la vente de sa collection en 1772, *il est décrit dans le Catal. comme „h.* $32\frac{1}{2}$ *l.* 46 *pouces, sur bois; — a gauche les deux apôtres s'opposant au sacrifice; prêtres de Jupiter, etc.; le tout très-naturellement peint." Acheté par Foucquet. f* 51.--.

Sujets mythologiques ou historiques.

41. Léda avec le cygne.
Vente de Jonas Witsen à 1717, *dans un cadre doré rond.*
Vendu avec un autre tableau, f 3.15.

42. „Un beau tableau historique."
Cat. Terwesten p. 184. *Vendu f* 23.10, *à la vente du* 17 *août* 1757 *sur le Keizersgracht à Amsterdam.*

43. Pylade et Oreste.
Coll. J. Six, f 200.—
Catal. de Hoet p. 344 *f* 900.— *„composition avec beaucoup de figures."*

44. Ulysse et Nausicaa. *Avec le monogramme* P. *et la date* 1609.
Au musée de Brunswick, provenant de la galerie de Salzdahlum: bois l. 4′, 4″. *h.* 3′, $7\frac{1}{2}$″.

45. Sacrifice à Junon. Des hommes et des femmes au pied de la statue de cette déesse, lui offrent une génisse blanche, un paon, un mouton.
B. h. 74. *l.* 106 *c. Musée de Stockholm.*



46. Hercule et Pallas.
Signé et daté 1625. *Hoet Cat. v.* 1 *p.* 391; *vente Jan van Loon* 18 *juillet* 1736 *à Delft*; *h.* 1 *p.* 5 *l.* 1 *p.* 2; *vendu f* 62.—.

47. Une salle décorée de divers tableaux, par D. Teniers, LASTMAN et autres. *Vendu f* 50.— à la vente G. Looten 31 mars 1729 à Amsterdam. *Hoet Cat. v.* 1 *p.* 334.

Paysages.

48. Paysage avec chaumière; deux garçons au premier plan, un troisième avec une pipe dans la main écoute.
Toile, h. 5 *(palm)* 8½ *pouces l.* 8.
Décrit comme „une peinture vigoureuse," à la vente du profess. Jan Bleuland à Utrecht. 1839.

49. Un petit boeuf.
Mentionné dans l'inventaire des effets de Rembrandt, et se trouvant dans la salle (in de agtercamer ofte sael).

50. Paysage avec les ruines du temple de la Sibylle à Tivoli (dessin ou tableau).
L'estampe gravée porte l'inscription P. Lastman inv. J. v. Noordt fec. 1645.
Les épreuves postérieures retouchées par F. de Wit portent l'adresse de ce dernier.

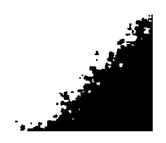
51. Paysage italien, avec figures.
Cat. de Hoet v. 1 *p.* 43. *Vendu f* 105.— *à Amst. le* 11 *avril* 1698 *avec le paysage suivant:*

52. Un pareil: même vente.

53. Paysage. Au premier plan un bois avec chaumière, où une femme est assise, un livre et une cruche auprès d'elle; de côté un jeune homme avec une épée s'approche d'elle. A gauche la mer.
B. h. 59 *c. l.* 76 *c. Gal. Lichtenstein à Vienne.*

Dessins

1. Un livre rempli d'esquisses par Pieter Lastman, dessinées à la plume.
2. Un livre rempli de dessins à la sanguine par Pieter Lastman.
Mentionnés tous deux dans l'inventaire de Rembrandt.
3. Un dessin de Laadsmann (sic) A°. 1620; *mentionné par J. Sandrart comme se trouvant dans sa propre collection, dans le* 4e *carton contenant des dessins.*



4. Renvoi d'Agar, à la plume par A. (sic) Lastman, fol. [*a été imité par Stieglitz (le vieux)*], *mentionné dans le Catalogue de M. R. Weigel.*
5. Cour de ferme, avec arbres; au premier plan de l'eau; dessin à l'encre de Chine et à la plume.
   Vendu à la vente de Ploos van Amstel en 1800 *f* 8.— *au peintre Cokler. A la description de ce dessin le catalogue ajoute ces mots:* „fait comme le précédent" *et ce N°. précédent est un dessin représentant un sujet analogue, fait à la plume et à l'encre de Chine par Rembrandt.*
6. Le couronnement d'un grand personnage.
   A la pl. et à l'encre de Chine. Coll. Gallitzin à Amsterdam 1783. *Vendu* 12 *sous.*
7. Le sacrifice d'Abraham; le patriarche regarde l'ange qui retient son bras, à côté de lui un bouc couché. A gauche des arbres et des rochers.
   Signé du monogramme et daté 1598. *Pap. brun, pierre noire, rehaussé de blanc. L.* 15. 3 *c. H.* 12,3 *c. Coll. Weigel* 1869.
8. Paris et Oenone.
   Coll. Oudaan 1766. *f* 12.
9. La cour d'une ferme, avec deux fig. debout; à la pl. et à l'encre brune.
   Coll. Sybouts; Coll. Leembruggen 1866 *f* 1.75 *à M. Jonckers.*
10. Des bâtiments en ruine; *légèrement lavé à l'encre de Chine et à la pl. Bon dessin. Coll. Leembruggen*, 1866 *f* 1.50 *à M. van der Beek.*
11. Vulcain et Vénus; *le premier avec un casque et tenant un marteau; Vénus avec l'Amour, tenant un coeur brûlant. A la pl. et à l'encre brune, rehaussé de blanc, sur papier jaune; h.* 7" 1‴, *l.* 7" 6‴ *Attribué à L. dans la coll. du Rosey*, 1864. (*Apocryphe*).
12. Jésus lavant les pieds à Saint-Pierre; à la sanguine. Vente van der Dussen, 1774, *f* 19.5 à Ploos van Amstel.
13. Un dessin par Lastman; vente Oudaan, 1766, *f* 4, à Fouquet.
14. Costumes italiens par P. Lastman. Les gravures portent l'adresse de Covens. 12 planches.

Eaux-fortes attribuées a Lastman.

1. Juda et Thamar, dans un paysage.
   Les premiers états sans monogramme sont très-rares.
   Les suivants sont signés P. L. en haut sur l'arbre à gauche.
   Haut 7 *cent.* 11. *Large* 6 *cent.* 6.
   Bartsch N°. 74.

A la vente Verstolk van Soelen, en 1851, *parurent deux épreuves, l'une vendue f* 13.— *l'autre, très-belle épreuve de la Collect. Dumesnil f* 9.—.

(Une estampe représentant Loth et sa fille dans un paysage, attribuée à Lastman dans une vente au commencement de ce siècle, sera bien la même que celle de Juda et Thamar).

2. Une femme assise sous une voûte, la tête enveloppée d'un voile.
3. Bourgmestre faisant l'aumône et un jeune garcon se tenant devant lui. *Au monogramme M. S.* (*M. Sorg.*)
4. Une femme s'appuyant sur l'embrasure d'une fenêtre; daté 1654. *Bartsch App.* 52 *la range parmi les inconnus, Huber V. p.* 316. *l'attribue à Lastman: h.* 5″ 9‴, *l.* 4″ 4‴.

Lastman signait:

P.
Pas.
P. Lastm.
Pietro Lastman.
P. Lastman.

PIETER DE LA TOMBE.

Wie begeerig is om papiere konst uit de hand te kopen, of te verhandelen tegen andere waren die laat hem vinden by Pieter de la Tombe op de Vijgendam, in de fransche bijbel, alwaar by hem is te bekomen boeken van meest al het werk van Lucas van Leyden, Alberduer, Aldegraef, G. Pents. Altorf, Swalbeen, Israel van Ments, Hispen, Marten, Mercurius Staf, Breugel, Heemskerk, Montaine, Raffael, Tempest, Callot, Permens, Ticiaan, Carrats, P. Bril, Bassan en andere meer; alsmede teekeningen van ital., fransche en duitsche meesters, mede leerboeken in alle faculteiten en spraken, als duitsch, spaans, italiaens en engels.

Haarlemsche courant 29 Maart 1670, n. 12.
Van der Willigen, *Nederlandsche Spectator*, 1867, p. 158.

Aux opinions des contemporains sur Rembrandt on peut ajouter celle du notaire Corn. de Bie, qui pratiqua aussi la peinture (j'ai de lui un paysage italien avec bergers et bétail). Dans son *Cabinet des peintres*, qui parut en 1661, De Bie place ces vers en l'honneur de Rembrandt:

Natura staet beschaempt root-vervich is haer wesen,
Om dat sy noyt soo wel bekent en was voor desen
By eenigh Constenaer, oft const verryckt verstant,
Daer 't vier der wetenschap staegh in de hersens brant,
Als wel by d'eel Vernuft van Rynbrant, die haer schoonheyt
Soo gheestich met penceel ons daeghelyckx ten toon leyt,
Soo aerdich uytghewerckt, soo suyver, net en reyn,
Dat syn Penceel al veer vervrempt is van 't ghemeyn.
Myn pen staet roereloos, soo ick eens gaen berichten
Syn ordonnantien, die ieders gheest verlichten,
Syn Conterfeytsels die naer 't leven syn ghedaen
En door de vaste Const ghelyck het leven staen,
Jae tot de proeven toe die Rynbrant weet te schetsen
En op de copre plact met groot verstant te etsen,
Bewyzen wie hy is, soo als het werck bethoont
Daer niets als levens gheest van binnen in en woont.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

DE L'ŒUVRE DE REMBRANDT.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE.

1627.

PEINTURES.

Saint Paul dans la prison. Sur la feuille de papier devant lui, on lit *Rembrandt fecit*, et au dessous sur le banc de pierre en monogramme RHF 1627. B. h. 0.70 l. 0.58.
Eau-f. p. A. Baldinger dans la Zeitschrift f. bild. Kunst, 1873.
Galerie Schönborn à Pommersfelden.
Vendu à Paris 1867 4000 fr. à la Gal. nat. à Stuttgart.

1628 [1].

EAUX-FORTES.

PORTRAITS.

Blanc.

192. **La mère de Rembrandt.** RH 1628, le 2 à rebours.
Au mus. d'Amsterdam une 1e épreuve où le capuchon est dessiné à la pierre noire.

193. **Buste de la mère de Rembrandt.** RH 1628, le 2 écrit à rebours.

252. **Petite tête de femme,** pièce très-rare; évidemment la mère de Rembrandt et de la même année que le précédent, dont il forme un essai.
(Une épreuve de cette estampe rarissime fut vendue f 31, chez Verstolk à M. Arnold).

1629 [2].

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

St. Jérôme dans une grotte. Il est agenouillé devant une butte de terre où est posé un grand livre ouvert. Il tient un crucifix; auprès de lui, une gourde, un sablier, un bâton, un chapelet, une coupe, un livre, un chapeau de cardinal de couleur grise et un châle verdâtre.

---

[1] APOCRYPHES.

1617.

? **Paysage,** signé R. v. Rijn, 1617, trouvé en 1842 à Schiedam (Hollande). Mentionné dans la revue dite *De beeldende kunsten*, année 3, pag. 130. Comme R. aurait eu 10 ans alors, cette date ne peut être admise.

1626.

DESSIN.

? **La descente de croix.** Vendu dans la première semaine d'octobre 1859 à l'hôtel Drouot à Paris, « beau dessin à la plume par Rembrandt, signé R. V. R., 1826, d'un grand caractère. »
L'Artiste, 1859.

[2] ? **Portrait d'un homme avec turban et manteau fourré;** eau-forte d'après Rembrandt? portant le nom de Rembrandt et la date 1629.

Au premier plan, une grande natte étendue. A droite, un lion couché. **Dans le contour de la tunique brune** on voit des repentirs, la figure ayant été plus mince, tandis que **la jambe droite** est agrandie et le pied nu, dont on aperçoit encore les doigts, couvert plus tard d'une sandale. C'est le n°. 128 de Smith. Probablement de 1629.

Gravé par van Vliet en **1631**, avec l'inscription: RH v. Rijn in J. G. van Vliet fet. **1631.**

C'est peut-être le *Jérôme* mentionné dans l'inventaire de R.

Coll. de M. B. Suermondt à Aix-la-Chapelle.

Mus. de Berlin, depuis 1874.

EAU FORTE [1]

Bartsch.

106. **St. Jérôme à genoux** devant un livre, une tête de mort, etc.; à gauche la tête d'un lion couché; fond de mur avec de grosses pierres. (C'est la grande pièce rejetée par M. Blanc). Une des premières études pour la peinture du *St. Jérôme* de la gal. Suermondt, qui le représente en sens inverse.

Blanc.

77. **St. Jérôme en méditation.** Etude pour le St. Jérôme de cette année.

DESSIN.

Étude pour le Saint Jérôme ci-dessus; un homme agenouillé vu de dos. Sanguine et pierre noire. H. O. 206 l. 0.160.

Coll. Crozat et Mariette. Musée du Louvre.

1630.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Loth ou Philosophe dans une grotte; connu par l'estampe de Schmidt, qui porte l'inscription: RH v. Rijn pinx. 1630.

Il est assis, la tête appuyée sur le bras, près d'une colonne; à côté de lui sont divers objets, des vases, etc. Au fond, dans l'ouverture de la grotte, on voit des édifices en feu. Est-ce Loth? Ou bien une espèce de symbole de la Vanité, une Vanitas? C'est le n°. 9 de Smith.

Lorsque Schmidt en fit la gravure en 1768, le tableau se trouvait dans le cabinet César.

Coll. du Comte Stroganoff à St. Petersbourg.

PORTRAITS, ÉTUDES.

Vieillard, de ¾ à gauche, grand. nat. à mi-corps, sans les mains.

B. forme octogone, h. 2 p. 2¼ l. 1 p. 9.

Peut-être la tête de vieillard («oude mans tronie», h. 22½ p. l. 19 p.) s. bois, qui passa avec le cabinet de Mad. de Reuver au prince de Hesse. Les dimensions sont à peu près les mêmes. Hoet. Cat. II. p. 393.

Eau-f. p. W. Unger.

Mus. de Cassel.

Buste de vieillard; variante du même modèle que le précédent.

Presque de face; il porte un petit bonnet noir. Le visage est très-coloré, la barbe et la moustache sont grises. Une double chaîne d'or pend sur son habit brun foncé. Fond brun. B. octog, dimensions du précédent.

Mus. de Cassel.

Buste de jeune homme, ressemblant à Rembr. dans l'eau-f. de 1630 n°. 214. B. h. 0.375 l. 0.29 la figure 0.17.

Gravé en taille douce p. Valentin Green en 1775 sous le titre: Le Prince Rupert.

---

[1] 230. **Portrait de Rembrandt**, en buste, signé RH 1629 en lettres retournées. Nommé à tort Titus. Claussin, Suppl. p. 8. à retrancher de l'oeuvre de Rembrandt.

Gravé p. Chataigner dans le Mus. Napoléon.
Vente G. Slingelandt (h. 1 p. 1¼ l. 11 p. [1].
Cab. du Stadhouder Guillaume V.
Musée de la Haye.

Philon le Juif. Petit buste de vieillard avec moustaches, de face, coiffé d'un turban. Signé et daté 1630. Smith 461.
Galerie Tschager.
Mus. d'Inspruck
Une ancienne copie a fait partie de la gal. Suermondt.

Buste d'homme, avec hausse-col, chaîne d'or ornée d'un médaillon; le manteau sur l'épaule, la tête couverte d'un bonnet noir à deux plumes noires; boucles d'oreille.
Signé HR. B. octog. h 36 c l. 27 c. Même personnage que l'eau-f 266. de 1630. Grav. p. N. Massaloff.

? **Portrait de Rembrandt,** fort jeune, presque sans moustaches.
Coll. du marquis de Westminster à Grosvenor House, Londres.

DESSINS.

Siméon dans le temple. Croquis à la pl lavé à l'encre de Chine et à l'encre brune; même composition que l'eau-f. de 1630.

L'ensevelissement de Lazare. La scène se passe dans une grotte pareille à celle de la *Résurrection de Lazare*. Plusieurs figures entourent le tombeau; deux figures se trouvent dans la tombe où le corps est déposé. Croquis au trait à la sanguine. Daté 1630. Brit. Museum.

Vieillard à grande barbe et cheveux ébouriffés; à mi-corps; même tête que l'eau-forte 285. A la sanguine. H. 157 c. L. 147 c. Signé R. 1630 Coll. J. de Vos Jz.

Plusieurs études de femme; contour et léger lavis brun. Sur une feuille de papier brun imprimée au revers.
Signé *Rembrant f* 1630.

Une feuille pareille; très-jolies études de femme. Signé. *Rembrant f* 16.— même temps; facture legère et sûre.

Id. id. signé: *Rembrant.*

Id. id.
Mus. de Munich.

La circoncision. Plume. Des premières années. Mus. de Munich.

L'annonciation aux bergers. Croquis à la pierre noire, des premières années. Mus. de Munich.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

24. **Siméon dans le temple.** RH 1630.

21. **Petite circoncision;** évidemment de 1630, étant gravée de la même pointe.

37. **Jésus parlant aux docteurs.** RH 1630.
(M. Blanc donne 1636; l'épreuve d'Amsterdam porte très-lisiblement 1630).

ÉTUDES.

129. **Mendiants à côté d'une butte.** RH. Style et pointe de 1630 à 31.

128. **Gueux et gueuse,** vis-à-vis. RH 1630.

---

[1] Une grav. d l. Mus. franç. p. Massart père, représente le même portrait d'après un autre original. Le texte dit que le tabl. « qui pourrait bien être de la main de Van Vliet », à été rendu en 1815 au prince de Hesse-Cassel; ses dimensions sont de h. 2 p. 3. l. 2 p. 9. V. de Stuers, Notice du cab. royal à la Haye.

133. **Petit gueux debout.** RH IN en très-petites lettres; des premières années.

136. **Gueux assis sur une motte de terre.** RH 1630. et *Rembrandt f.*

155. **L'homme qui pisse.** RH 1630. Copié par .... avec la date 1631.

260. **Homme au chapeau à grands bords.** RH 1630.

265. **Tête d'homme de face avec bonnet.** RH 1630.

266. **Homme assis à moustaches relevées.** RH 1630.
Comparez la tête orientale de 1635. Bl. n°. 173, et le *Philon le Juif*, peint en cette année. Le même modèle a figuré pour le Pilate de l'Ecce Homo de 1633.

272. **Vieillard chauve.** Signé R. 2e état RH 1630. 3e id. RH 1630.

273. **Le même vieillard en contre-partie.**

274. **Vieillard chauve.** RH 1630.

282. **Vieillard à barbe ébouriffée.** RH 1630.

283. **Id. à longue barbe blanche.** RH 1630.

285. **Id. à grande barbe et à l'épaule blanche,** (le dessin de M .de Vos, de cette année, et les études de Teyler et Dupper de 1631.)

PORTRAITS.

226. **Rembrandt au bonnet fourré.** 1630. Copié en sens inverse p. Watelet.

214. **Rembrandt faisant la moue.** 1630. Le 2me état n'a plus que les chiffres 30.

204. **R. aux cheveux crépus.** RH. Forte ressemblance avec le n°. 214, variante de la même tête.

217. **R. aux yeux hagards.** RH (Suivant Blanc et Wilson RH 1630.)

218. **R. riant.** RH 1630. Il en existe une vieille copie en sens inverse; d'autres la disent de la main de R. lui-même.

219. **R. à la bouche ouverte.** (M. Blanc y a justement remarqué la ressemblance avec le visage du gueux assis sur une motte de terre, de cette même année.) RH 1630.

208. **R. au nez large.** } Même type de visage que les n°s 204 et 214.
209. **R. au visage rond.** }

205. **R. aux cheveux crépus et au toupillon élevé.** Des premières années.

1631.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Siméon dans le temple, tenant dans ses bras l'enfant Jésus. Bois, cintré; la partie cintrée est ajoutée au panneau. H. 0.73. L. 0.48. Fig. 0.18.

Signé sur le banc à droite. RH. 1631.

RH. 1631

Gravé en man. noire par Bierweiller 1835; par J. de Frey dans le Mus. français; par Devilliers dans le Mus. Napoléon, d'après un dessin de Plonski. p. Heideloff, p. Last, sur bois et p. Zimmerman; chromolith. par Spanier.

Il parut à la vente Adr. Bout à La Haye en 1733, et fut vendu *f* 830. Hoet t. I., comme le font présumer les dimensions mentionnées, h. 23 pouces, l. 18½ [1].
En 1770 il faisait partie du cabinet du prince Guillaume V.
Transporté à Paris, il fut restitué en 1815.
Musée de La Haye.

Saint Anastase. Vieillard à barbe blanche, assis à une table couverte de livres; les pieds sur une chaufferette. Le jour vient de la fenêtre cintrée près de lui. Chambre voûtée, dont l'architecture rappelle celle du Siméon. Smith n°. 130. Grav. p. de Baillin. B. h. 61. l. 48. Daté 1631 et signé. Mus. de Stockholm.

Saint Pierre dans la prison. Daté 1631. R. »s'y montre encore timide et empêché. On voit qu'il s'est donné une peine infinie pour peindre la tête du prisonnier. Mais nous avons déjà dans ce visage sillonné de rides la recherche du caractère; et dans l'ensemble de la coloration, ces beaux tons bruns et roux, etc.« M. P. Mantz. Gaz. des b. arts 1874. Coll. Ed. André.
Peut-être c'est le n°. 122 de Smith, et le même qui parut à la vente de la coll. Praslin 1793, 1500 francs. B. h. 1 p. 9 l. 1 p. 5½.

Sainte famille. Marie de face, le sein ouvert, assise près du berceau, tient l'enfant sur ses genoux. Joseph auprès d'elle s'incline pour regarder. T. h. 6′6″ l. 4′1″. Fig. de gr. nat.
Signé *Rembrandt f.* 1631.
Musée de Munich.

Loth et ses filles [2]. Loth enivré est assis par terre, les jambes écartées, et tenant un gobelet dont il verse le vin; une de ses filles, assise, tient une cruche; l'autre est debout derrière lui. Au lointain Sodome en feu et la femme de Loth changée en pilier de sel. Signé RH. van Rijn inventor 1631. J. G. van Vliet fecit. C'est probablement le n°. 7 de Smith. Gravé aussi p. Hadweg et p. H. W. Beekkerk.
Dans la belle collect. de dessins dont la vente était annoncée pour le 7 août 1837 à Dresde chez Heinrich, et qui passa en entier au roi de Saxe, il se trouva »un dessin de R. à la plume et à l'encre de Chine d'un grand esprit et d'une expression superbe, dessiné en peu de traits.« L. 6 p. 4. H. 5 p. 3. La description de ce dessin convient au sujet gravé par van Vliet.

Le baptême de l'eunuque [3]. Celui-ci est à genoux au premier plan, vêtu d'une robe riche. Philippe lui verse de l'eau sur la tête. Sur une hauteur du terrain derrière ce groupe, l'on voit un cavalier dont le cheval a les pieds de devant sur la butte de terre, de façon qu'on le voit en dessous. Derrière, le char, surmonté d'un grand parasol, des cavaliers etc. RH. van Rijn inv. J. G. van Vliet f. 1631. (gravé aussi par Visscher.)
Vente à Amsterdam en 1695, Hoet, cat. I. pag. 24. *f* 46.
Au mus. d'Oldenbourg se trouve un tabl. de van Vliet, représentant exactement la même composition.

PORTRAITS.

Portrait de jeune homme. Signé RH 1631.
A la reine d'Angleterre, à Windsor Castle.

Portrait d'homme, dit Hugo Grotius, mais ne lui ressemblant guère. Il est de gr. nat. à mi-corps vêtu de noir, avec une fraise tuyautée.
Peinture finie, ton neutre et tranquille. Bois. H. 2′3″. L. 1′9″.
Signé *Rembrandt f.* 1631, avec le chiffre 1632 superposé. Gravé p. C. Schröder.
Au musée de Brunswick.

---

[1] Comparez les Siméon dans les ventes: van Zwieten 1755, Hoet II; de Jeude 1735, Hoet I; van Hoeken 1742, Hoet II; Reynolds 1795; et les n°s. 65, 66, 67 du cat. de Smith.
[2] Le même sujet avec quelques changements a été gravé par Schmidt d'après le tabl. du prince Henri de Prusse. Smith n°. 8.
[3] Un Baptême de l'eunuque fut vendu en 1695 à Amst. *f* 46. Hoet, Cat. I.

Un rabbin, âgé, vêtu de noir, la main droite sur le dossier d'une chaise, la gauche tient un billet sur lequel sont quelques lettres et l'année 1631. Fond clair, peinture finie. B. H. 425 c. L. 32 c.
Coll. Romswinckel.
» de la reine des Pays-Bas.
» de roi Guillaume II. Vendu en 1850 à M. Weimar à La Haye, f 3,400.

Vieille femme assise dans un fauteuil, devant une table et lisant dans un gros livre. Nommée la *Prophétesse Anne*. Elle a la tête couverte d'un capuchon brodé d'or et porte un manteau violacé. Fond neutre. B. H. 70 c. L. 58 c. Signé RH 1631.
Gravé p. van Vliet, RH van Rijn inventor J. G. van Vliet fecit
Galerie Schönborn à Pommersfelden; vendu à Paris en 1867, 12,500 fr.
Gal. du grand duc à Oldenbourg.

Portrait de jeune femme, presque de face, les cheveux blonds relevés; petit bonnet à dentelles; robe noire et fraise. Smith 496. Signé 1631. En 1836 chez M. de la Hante.

? **Vieillard** a mi-corps; barbe blanche, la tête couverte d'une calotte; les deux mains reposent sur un bâton; il regarde avec attention. » Extrêmement naturel » Signé 1631. Vente J. Alenzoon, Leiden, 1774. Bois. H. 25½ L. 21 pouces.

Un portrait d'officier; le 1r état sans nom; les états postérieurs avec l'inscription: Georgius Ragocy, Dei gratia princeps Transilvaniae, partium regni Hungariae dominum et Siculorum comes etc.
't Amsterdam gedruckt bij Hugo Allardt in de Kalverstraat in de Wereltkaert, R. van Rijn inv. 1631. J. G. van Vliet fec.

DESSINS.

Vieillard chauve à grande barbe et longue robe assis dans un fauteuil, les mains l'une sur l'autre. Esquissé à la mine de plomb et puis finement dessiné à la sanguine. Signé en bas RH 1631. H. 0.225. L. 0.145.
Le filigrane du papier est un aigle aux ailes déployées. Musée Teyler à Haarlem.

Id. Id. superbe étude plus avancée de la même personne; à la sanguine; H. 0.227. L. 0.16. L'eau-forte 285 est le même personnage en buste [1].
Coll. Dupper, Dordrecht 1870 f 175. à B. Suermondt. Mus. de Berlin.

Diane au bain; à la pierre noire avec quelques touches de brun. Dessin pour l'eau-forte nº. 165, en sens contraire. H. 0.18 L. 0.15.
Coll. Verstolk van Zoelen. Coll. Leembruggen 1866 f 40.

La rencontre de David et d'Abigaïl: belle composition; dessin à la plume et lavé à l'encre brune. Signé et daté 1631. L. Blau lithogr.
Coll. de l'archiduc Charles (Catalogue de fac-similes par R. Weigel).

Un homme incliné sur une chaise. Sur le dos de la chaise: *Rem.* f 1631.
Mus. de Munich.

Étude de femme; à la plume. Rembrandt f 1631.
Mus. de Munich.

EAUX-FORTES.

SUJETS ET ÉTUDES.

165. **Diane au bain.** Signé RH. ft
168. **Danaé et Jupiter.** RH. Manière de ce temps, 1631 à 32.
114. **Vieillard sans barbe.** RH 1631.
117. **Les baigneurs.** *Rembrandt* f 1631.

[1] Au dos de ce dessin se trouve une inscription qui paraît de la main de Ploos van Amstel.

91. **Aveugle jouant du violon.** RH 1631.
108. **Petite figure polonaise.** RH 1631.
138. **Le lépreux** (de Lazarusklap). RH 1631.
156. **La femme qui pisse.** RH 1631.
131 ~~137.~~ **Gueux à manteau déchiqueté.** RH 1631.
130. **„ dans le goût de Callot;** style du précédent.
132. **La femme à la calebasse;** même gravure.
119. **Deux figures vénitiennes;** même gravure que le **Lépreux.**
103. **Paysan, les mains derrière le dos.** RH 1631.
275. **Buste de vieillard chauve, à tête baissée.** RH 1631 (pièce fort douteuse à mon avis).
276. **Buste d'homme chauve à gros nez.** RH. 1631.
245. **Vieille au capuchon et au voile noir.** RH 1631
281. **Vieillard à grande barbe et au front ridé.** 1er état RH 1631.
298. **Profil à barbe droite et à bonnet.** RH 1631.
284. **Vieillard à barbe pointue.** RH 1631.
267. **Buste d'homme à bonnet fourré et manteau brodé.** RH. 1631.
264. **Homme âgé en robe fourrée et bonnet.** RH 1631.
124. **Gueux assis.** Grande ressemblance de pose et de modèle avec le dessin à la sanguine du musée Teyler, ce qui me porte à le placer dans cette année.
139. **Vieux mendiant assis et son chien.** RH 1631 (et non pas 1651).
302. **Petit buste à très-haut bonnet;** évidemment une étude pour un des deux Juifs debout dans le tableau du Siméon de 1631.

PORTRAITS.

195. **Buste de la mère de R.,** la main sur la poitrine. RH 1631.
196. **La même** au voile noir. RH f. même style que 195.
198. **La même,** au bonnet de dentelle. RH 1631. (Belle copie par Novelli 1792.)
211. **Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé.** 2e état signé RH 1631; le 4e état porte aussi: *Rembrandt*. Sur l'épreuve du 2d état au Brit. Mus. écrit de la main de R. Æ 24 [1] Anno 1631.

(Il en existe une bonne copie par Claussin en sens inverse).

223. **R. au bonnet rond et fourré.** RH 1631.
220. **R. aux yeux louches.** 1er état RH 1631 ressemblance avec 204 et 214.
222. **R. au collet pendant.** RH 1631. Le 3e état semble être retouché par van Vliet.
225. **R. au bonnet de fourrure inégal.** RH 1631.
238. **Griffonnements** avec une tête de Rembrandt. RH 1631 (et non pas 1651).

Têtes de Rembrandt, ou fantaisies d'après sa tête qui doivent être rangées aux années 1631—1633.

213. **R. aux yeux chargés de noir.**
215. **R. dans une bordure ovale** (Comparez le n°. 223.)
221. **R. forme octogone.** RH.
224. **R. au bonnet retombant.** (Aux 3 crocs.)

---

[1] C'est bien 24, et non 25 comme M. Blanc a lu. Le chiffre 24 avait été mentionné aussi par Nagler. D'ailleurs le chiffre même dont M. Blanc donne aussi le fac-simile, est bien certainement un 4. La conclusion dans l'Avant-propos, reste donc juste.

1632.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La leçon d'anatomie du prof. Nicolaas Tulp; fond d'architecture sur une table le corps, vu sur la plante des pieds en raccourci; près des pieds, au coin droit, un grand livre ouvert. Les figures sont rangées autour du cadavre et portent des numéros. Le docteur Hartman tient un papier avec les noms des personnes:

2 Jacob Blok. 3. Hartman Hartmansz. 4. Adriaen Slabbraen. 5. Jakob de Witt. 6. Matthijs Kalkoen. 7. Jakob Koolvelt. 8 Frans van Loenen. Figures de grandeur naturelle à mi-corps. Toile. H. 5 p. 4 p. L. 7 p. 1 p. Signé sur une pancarte pendue au mur: *Rembrandt f* 1632.

Le tableau, fait sur la commande de Tulp ou des régents de la gilde, resta dans une des salles de cette gilde au Sint Anthonies Waag (poids municipal, dit de St. Antoine, autrefois une des portes de la ville), jusqu'en 1828. Vendu au profit du fonds des veuves de chirurgiens, il fut acheté par le gouvernement à raison de 32,000 florins.

En 1760 J. Dilhof a fait d'après ce tableau un dessin à la pierre noire et à l'encre de Chine, qui se trouvait dans la coll. de Ploos van Amstel. Actuellement chez Fr. Muller. H. Pothoven, un dessin pareil à l'encre de Chine. — Gravé par J. de Frey, avec l'adresse J. de Frey f. aqua forti 1798. J. de Frey excudit Amstelodami; au trait par F. L. Huygens; à l'aquatinte p. Cornilliet, à deux reprises; lithographié par Binger, par H. J. van den Hont et par H. J. Zimmerman. Chromolith. p. Lankhout 1865 et par IJzerdraad. Gravé dans le recueil de Reveil. Eau-forte par W. Unger et par L. Flameng.

Le tableau fut nettoyé et restauré à diverses reprises. En 1700, la gilde paya *f* 25, pour le nettoyage des tableaux; en 1709 douze tableaux de ce collège furent nettoyés. Si alors la *leçon d'anatomie* n'y fut pas comprise, en 1732 *tous* les tableaux furent nettoyés et «*le manteau du docteur Tulpius réparé.*» En 1781, le peintre Quinckhart reçut *f* 150 pour nettoyer *tous* les tableaux du collége.

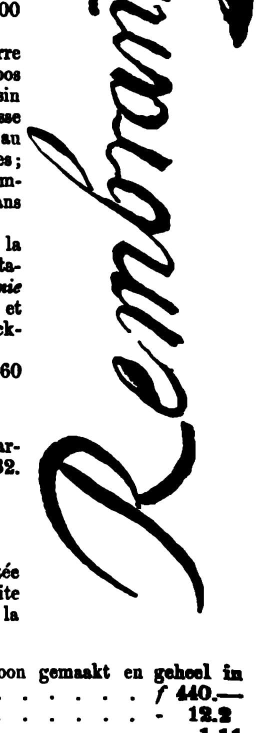
En 1817 le tableau fut rentoilé par J. Hulswit [1]; enfin en 1860 il fut de nouveau restauré par M. E. Le Roy.

Musée de la Haye. [2]

Jésus chez Nicodème. Jésus de profil est assis à gauche, parlant à N. qui est assis vis-à-vis de lui. Smith n°. 85. Daté 1632. Gravé par Greenwood.

L'enlèvement de Proserpine. Environ 1632.
Musée de Berlin.

? **L'enlèvement d'Europe.** Europe, habillée de rouge, montée sur un taureau blanc qui traverse les flots, saisit de la main droite l'une des cornes, et de la gauche s'attache au cuir du cou. Sur la



---

[1] 2 Junij voor eene schilderij van Rembrandt verdoekt, schoon gemaakt en geheel in order gebragt . . . *f* 440.—
Verschot aan linnen en raam . . . - 12.2
Transpoort heen weeder . . . - 1.11
f 453.13

Description des tabl. de la gilde des chirurgiens, par le Dr. J. W. R. Tilanus. Amsterdam, 1865, p. 21.

[2] C'est au roi Guillaume I que nous sommes redevables d'avoir conservé ce tableau. La vente était déjà résolue et M. Nieuwenhuis déjà parti de Londres pour l'acheter.

rive, deux femmes et une troisième qui se tient près d'un char attelé de quatre chevaux blancs et conduit pas un esclave noir. Toute la droite est un paysage sombre, composé de grands arbres; à gauche, au dessus de l'eau, le lointain avec des ruines et une percée de ciel. (M. P. Lacroix, *Ann. des artistes*, 1862; une note de W. Bürger, attribue ce tabl. à Eeckhout). B. H. 0.60 L 0.77, fig. de ± 0.20. Signé RH. van Rijn 1632.
Smith n°. 188.
? Coll. de la comte de Verrue 1737 — 501 fr.
" du duc de Morny — 1865.

Moïse sauvé des eaux. [1] Paysage boisé avec une grande flaque d'eau au premier plan. Au bord de l'eau, quelques marches, où Thermutis et ses femmes s'occupent de l'enfant. Elle a quitté le bain et est debout toute nue; l'une de ses servantes lui présente un manteau. D'autres femmes se penchent autour de l'enfant. Ce groupe rappelle la disposition de celui du Siméon. Admirable petite peinture, dit Smith (n°. 24). Elle se range vers 1631 à 33, avec le Siméon et l'enlèvement de Proserpine. Toile, forme ovale; H. 1 p. 6½. L. 1 p. 10½.
Gravé dans la Galerie Choiseuil p. Basan.

Coll. Crozat 1751, 32 pouces sur 27 . . . . . 560 liv. à Ledoux.
" du duc de Choiseul, 22 pouces sur 18, 1772. 2031 fr.
" " prince de Conti, 1779 . . . . 1400 "
" de M. Boileau, 1787 . . . . 1200 "
" M. de St. Victor 1822 . . . . 2550 "
" Sir R. Peel 1836.

PORTRAITS.

Portrait d'homme, buste de grand. nat.; la tête découverte, cheveux courts; fond gris perle. Signé *RH van Rijn.*
1632
ae 40.
Coll. Robit. Coll. Collot 1855. B. 0 72 sur 0.52, 16,000 fr. à Collot fils.
Vente de Seillières 1861 à Paris.
Coll. de Seillières [2].

Matthijs Kalkoen; de grandeur natur. jusqu'aux genoux; toile. H. 1.12 L 0.90. Signé en bas à droite: *RH van Rijn.*
1632.
Collect. de M. de Kat à Dordrecht.
Vendu en 1866, 15,500 fr. à M. de Seillières.

Maurits Huygens, secrétaire du conseil d'état; à mi-corps, presque de face, la tête découverte. Il porte un manteau et une collerette en guipure. Signé *RH van Rijn*
Callect. D. Vis Blokhuyzen, à Rotterdam. 1632.
Vendu à Paris 1870, 8200 fr. à M. Wesselhoeft, à Hambourg.

Lieven Willemsz. van Coppenol; grand nat. jusqu'aux genoux; assis dans un fauteuil près d'une table et occupé à tailler une plume; sur la table un papier avec les lettres *RH van Rijn*. Il est vêtu de noir avec une fraise rabattue; fond gris. Toile. H. 3 p. 3 L. 2 p. 11
La signature et le style font ranger cette œuvre à l'année 1632.
En 1712 dans la collect. de Mad. la douair. de Reuver. H. 3 p. 6 L. 2 p. 9. Hoet, vol 2 (dans cette coll. le portr. portait aussi le nom de Coppenol).
Il est gravé dans le musée Napol. par Oortman 1819. Eau-forte p. Unger 1870, et par Massaloff 1876.
Gal. de Cassel [3].

Portrait d'homme; Vêtu de noir avec une fraise tuyautée; tourné vers la gauche, mais la tête dirigée vers le spectateur; il est assis à une table, sur laquelle repose un livre et une feuille de papier. Mi-corps. T.H. 1.13, L. 0.92. Même style. Eau-f. p. Massaloff.
Mus. de l'Ermitage.

---

[1] Un id. parut à la vente J. Heldewier à Franckfort *f* 113 Hoet II.
[2] J'ai vu dans cette collection un portr. qui d'après la description doit être celui-ci; mais ce n'est pas Tulp, ainsi qu'on l'a nommé. La même gal. possède un autre portr. que je crois celui de Tulp; on le trouvera à l'année 1634.
[3] Un dessin représentant Coppenol a figuré à la vente Peters à Paris 1767.
A la vente Joh[a] Tijler veuve van Beek, 1759, était un Coppenol acheté p. J. de Bosch *f* 65.

Un Oriental âgé, de grand. natur. debout jusqu'aux genoux, de face, coiffé d'un turban blanc et orné de bijoux. Il porte une barbe rase et des moustaches, ainsi que des boucles d'oreille; une écharpe de cachemire blanc autour du cou; un bijou pend sur la poitrine. Un manteau à grand patron de fleurs ou d'arabesques brodées en or couvre les épaules. La main gauche sur la hanche, la droite étendue repose sur une canne Même modèle que les têtes orientales et le Pilate. Signé RH f. 1632. T. H. 1.50. L. 1.21.

Galerie de S. M. Guillaume II à La Haye;

Vendu en 1850 4,500 florins à M. Nieuwenhuis de Londres. Lithogr. par Eilbracht.

(C'est apparemment le même que le n°. 285 de Smith ainsi que le portrait daté 1632 de la coll. Paul Methuen Esq. à Corsham.)

Buste de vieillard de face; tête découverte à cheveux gris hérissés; barbe, moustache et sourcils gris, visage colorié. Il porte un habit brun, un manteau noir et une chaîne en or avec une médaille qui pend sur la poitrine. Fond brun. B. h 1 p. 10½ l. 1 p. 7. Signé RH van Rijn 1632.

Mus. de Cassel (n°. 355.)

Buste de vieillard; la tête chauve un peu penchée; il regarde en bas; barbe et moustaches blanches Habit foncé bordé de fourrure; visage très-colorié. B. H. 1 p. 7. L. 1. p. 3½. Signé RH 1632.

Mus. de Cassel (n°. 365.)

Jeune femme en buste; assise dans un fauteuil. Petit bonnet blanc, collerette tuyautée; le bras droit repose sur la jambe, la main gauche sur le bras du fauteuil; robe noire; fond gris foncé. Peinture finie, très-belle. Signé RH van Rijn 1632. T. h. 2'11" l. 2' 2½.

Coll. de l'académie, à Vienne.

Portrait de jeune femme blonde, debout de profil, coiffée en cheveux avec bijoux, collier de perles, chaîne d'or, manteau brodé. La main droite tient un éventail fermé. T. h. 73 l. 55 c. De grand. nat. Signé et daté 1632. Grav. p. W. P. Leeuw.

Mus. de Stockholm.

Portrait d'homme, de gr. nat. à mi-corps, assis dans un fauteuil; la main droite fait le geste d'un homme qui parle; costume noir, fraise tuyautée.

Portrait de femme, pendant du précédent, assise dans une chaise, tenant ses gants dans la main gauche. Bonnet blanc, grande fraise tuyautée, costume noir à brodures.

Peinture de 1632—34.

B h. 2'10" l. 2'2".

Mus. de Vienne.

Portrait d'une dame, cheveux blonds frisés ornés de perles et de rubans; de face, robe en soie noire ouvragée; collerette en dentelle; chaîne et pendants d'oreille de perles et de pierres fines. Peinture très-finie. Daté 1632. B. forme ovale. H. 2 p. 3½. L. 1—9.

Gravé dans la Stafford gallery. (Smith n°. 537.)

Cela paraît le même tabl. que le portrait de la vente de Mier à Vevay 1840.

Coll. de Merle 1782 1500 fr.

" Destouches 1794 1000 fr.

Bridgewater-Coll.

Portraits d'homme et de femme, datés 1632 et 1633. Manière finie. (Ch. Blanc.) Coll. Wynn Ellis.

ENVIRON 1632 OU 1633.

Portrait de Jean Pellicorne et son fils; costume noir, chapeau noir. Il est assis dans un fauteuil et remet à son fils, debout auprès de lui, une bourse d'argent. Le jeune homme porte un habit grisâtre. Ce fils Caspar a été depuis échevin à Amsterdam et épousa Clara Wouterse Valckenier.

Signé *Rembrant f.*

Toile.

Portrait de madame Pellicorne, née Susanna van Collen, et sa fille. Elle est assise dans un fauteuil, un pied sur une chaufferette, et d'une main elle tient une bourse en soie verte de l'autre elle offre une pièce d'argent à sa fille qui a la tête tournée vers le spectateur. La dame porte une robe en soie noire au corsage brodé d'or, un petit bonnet en dentelle et une large

fraise tuyautée; sa fille est habillée d'une robe d'étoffe à fleurs couleur brune. Les deux tabl. sont de grand nat.

Signé *Rembrant f.*

T. h. 153 l. 121. Proviennent de la coll. Valckenier van de Poll, à Amsterdam.

Nieuwenhuis les acheta *f* 35,045.

Gal. Guillaume II, 1850. *f* 30.200 à Mawson, Londres.

Coll. Lord Hertfort.

» » Sir Richard Wallace, Londres.

Portrait de Nicolaas Ruts. Homme d'âge moyen, de ¾ à mi-corps; il porte une barbe et moustache grisonnantes; la tête, qui est de face, est couverte d'un bonnet vert à grande bordure de fourrure. Le reste du vêtement se compose d'une fraise molle, d'une robe doctorale, couleur brune, à fourrure. La main droite repose sur le dos d'une chaise, garnie d'étoffe rouge et de clous; la gauche, élevée à la hauteur de la poitrine, tient une lettre. Beau portait, plein de caractère, les mains très-belles. Signé et daté, d'après une bonne copie à l'aquarelle par Delfos (dans la coll. de M. Pape à la Haye) qui porte l'inscription suivante: «Het portret van Nicolaas Ruts, levensgroot door Rembrandt van Rijn 1632, A. Delfos 1799, thans bij den heer Joost Romswinckel te Leiden.» La maison de ce monsieur ayant été démolie en 1807 par l'explosion du vaisseau chargé de poudre à canon, on peut admettre qui ce tabl. a peri.

Delfos en a fait encore une copie à l'aquarelle, du buste seul presque de gr. nat. qui se trouve chez M. Fr. Muller à Amsterdam.

Martin Looten; debout, à mi-corps, tourné de ¾; la tête couverte d'un chapeau rond. La main droite, un peu en raccourci, placée sur la poitrine; de la main gauche il tient un billet ouvert sur lequel on lit: **Martin Looten**, et 1632 avec le monogramme.

Il est vêtu de noir avec manchettes et col rabattu dentellé. Cheveux ras, bouquet de barbe au menton et larges moustaches, couleur blond cendré; visage frais. Bois. H. 2 p. 10 p. 6 l. L. 2 p. 4. p. 3 l.

Galerie Fesch, vendue en 1845.

Portrait d'homme; vêtement noir, petite collerette à ruches. «Coloris gris et doré; délicatesse du princeau.» M. P. Mantz, dans la Gaz. d. b. arts 1874. Signé RH van Rijn 1632. Ovale. Coll. de Mad. de Sagan.

La fiancée juive. Belle dame en robe rouge brodée d'or et ornée de bijoux, la tête parée d'un bandeau d'or et d'une plume. Derrière elle une femme âgée, qui lui arrange les cheveux; sur une table des objets de toilette.

Peinture très-finie. Daté 1632. T. H. 3 p. 7½ L. 3 p. 1. Smith n°. 494.

Coll. Mad. Baudeville 1787 1800 fr.

» Lord Rendlesham 1806 (retiré) 350 gs.

» » » » 200 gs.

» Earl Mulgrave 1832 115 gs.

» Mr. Seguier.

La femme de R. (?) presque de face; costume riche, chaîne d'or au cou; la tête ornée de plumes et d'un voile qui descend sur les épaules. Signé et daté 1632. B. forme ovale H. 1—10. L. 1—6.

Vendu avec le n°. 233 de Smith dans la

Coll. Gaignat 1768 . . . 1501 fr.

» Calonne id. 1788 . . 3407 »

» Praslin 1793. . . . 1601 »

Gravé p. Read 1776 «The Dutch lady».

(Smith n°. 502.)

Portrait de jeune fille blonde, les cheveux rejetés en arrière; pendant d'oreille en perle. Surtout garni de fourrure, fermé sur la poitrine par une agrafe d'or; une guimpe de toile entoure le cou et une chaîne d'or pend sur la robe; «couleur douce et harmonieuse». Daté 1632.

Coll. Julienne n°. 131, vendue 1767.

» A. Roëhn à Paris, vente 1868.

Femme âgée, presque de face; bonnet blanc uni, robe de soie noire, boutonnée; manteau bordé de fourrure. Manière finie. Signé *R. van Rhijn* 1632. B. forme ovale H. 2 p. 6. L. 1 p. 10.

Dans la coll. de Smith qui le cite sous le n°. 573 et l'évalue à 200 l. sterl.

Portrait d'homme (Rembrandt?); la tête de face et souriante, la bouche ouverte; hausse-col en fer, casaque brune; fond neutre.
A gauche en haut RH. Sur cuivre parqueté. H. 0,22 L. 0,19.
Vente Munnicks van Cleef à Paris, 1864.

Rembrandt, jeune; presque de face; barbe autour du visage; point de moustaches; cheveux crépus. Bonnet noir, veste brodé, chemise plissée, habit fourré, chaîne d'or. Daté 1632. Smith nº. 231.
Gravé en man. noire p. P. v. B. 1747 (P. van Bleek); par Zildraam, et par J. G. Hertel en sens inverse.

Homme à barbe courte, de ¾; bonnet fourré, habit brodé, chaîne d'or.
Gravé en man. noire par N. P. B. 1747. Smith 419. C'est évidemment le même que le précédent, le nº. 231 de Smith.

Portrait d'homme, d'âge moyen; de face; moustache et barbe pointue, chapeau et costume noirs. Signé et daté 1632. B. forme ovale. H 2 L. 1—6.
Baron Lockhorst à Rotterdam. Smith nº. 319.

? **Jeune fille**; cheveux bouffants relevés en arrière et maintenus par une coiffe en linge; collerette à festons brodés. La main droite pend le long du corps, elle tient un éventail en plumes noires. Un bracelet à trois rangs de perles retombe sur la main. La main gauche est repliée dans l'ouverture du corsage; une éméraude brille à l'un des doigts. Signé R. V. Rijn pinxit. T. H. 1.36 L. 1.1. Signature d'environ 1632.
Vente A. Stevens. Paris, 1867, 7950 fr.

? **Portrait d'homme** de grand. nat. en buste; signé *Rembrand* 1632, qui parut à la vente de van der Kooi à Leeuwarden en 1846; cité comme vigoureux et magistral. H. 64 L. 52 pouces.

? **Tête de vieillard.** RH. Vendu *ƒ* 5,10 en 1695 à Amst. Hoet. cat. I.

DESSINS.

Résurrection de Lazare; J. de face; au premier plan la tombe ouverte; fond de rocher. D[illegible] croquis à la pl. h. 0.185 l. o. 157. Environ 1630—32.
Musée Boymans à Rotterdam.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

48. **Grande résurrection de Lazare.** Signé RH. v. Rijn f. (Comparez pour la signature, les portraits de Kalkoen, Huygens etc.)

60 **Jésus porté au tombeau.** *Rembrant.* Voyez pag. 33. (Copié p. J. Burnet.)

72. **Saint Jérôme en prière**; *Rembrant ft.* 1632.

95. **Le marchand de mort aux rats.** RH. 1632. (32 en lettres retournées). Copié par S. Savry et p. Novelli.

96. **Id.** paraît une étude pour le précédent.

ÉTUDES.

105. **Le Persan.** RH. 1632. (32 à rebours).

106. **L'homme à cheval.** RH (entre 1630 et 34).

246. **Tête de vieille.** RH (avant 1633).

PORTRAIT.

174. **Le petit Coppenol.** (La gravure et l'âge de C. le font ranger vers 1632).

PAYSAGE.

332. **La chaumière entourée de planches.** *Rembrandt f.*
1632.

1633.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Susanne et les deux vieillards. Signé et daté 1633.
Collect. du prince Youssoupoff à St. Pétersbourg. Waagen, dans son ouvrage sur les collections en Russie, p. 414.

L'érection de la croix. Jésus attaché sur la croix, qui est dressée par cinq hommes. Près d'eux un homme à cheval, des prêtres etc.; la foule en arrière. A gauche les deux larrons conduits par des soldats. Au loin Jérusalem. Costumes habituels de R. T. cintrée. H. 2′10″. L. 2′2″.
(Smith 91). Gravé par Hess.
Peint en 1633 pour le Stadhouder des Pays-Bas. En 1781 à la gal. élect. de Dusseldorf. Pinacothèque de Munich.

Une esquisse pour ce tableau [1], peinte «d'une manière libre et spirituelle», est mentionnée par Smith n°. 92. La scène diffère peu de la précédente; il y a encore un homme qui se courbe pour prendre quelque chose d'un panier. Les pénombres sont éclairées par une bande de lumière partant du ciel noir. B. H. 1, 3½. L. 11½. Coll. de sir Ch. Bagot.

La descente de croix. [2]. Le corps est détaché et soutenu par les ouvriers, les uns sur des échelles, les autres au pied de la croix; l'un monté sur la croix retient le bout d'un linceuil. L'un des ouvriers est en violet, un autre en bleu, un troisième en gris.
Marie évanouie entre les bras des femmes. Plus loin d'autres figures et au fond à droite Jérusalem; à gauche une figure en riche costume avec une canne. Sur bois, forme cintrée. H. 2, 10. L. 2, 2. Signé *Rembrandt* 1633.
(Smith n°. 93). Gravé par Hess.
Jusqu'en 1647 chez le Stadhouder Frédéric Henri.
En 1781 à la gal. élect. de Dusseldorf.
Pinacothèque de Munich.

Une esquisse pour ce tableau est mentionnée par M. Lavice (Mus. d'Espagne) dans la coll. Don Manuel à Séville.

Le bon Samaritain, scène identique à l'eau-f. n°. 41, de 1633, mais en sens inverse. Le chien ne s'y trouve pas. Très-beau et très-fini. B. h. 10 p. l. 7½. Smith n°. 119.
Grav. d. l. cab. Choiseuil et par C. Evrard.
Coll. Jullienne 1767—1551 livres.
» Choiseuil 1772—1580 »
» Prince de Conti 1777—1150 livres.
» Nogaret, 1782—900 livres.
» de Calonne, 1795—70 livr. Sterl.
» Edw. Coxe Esq. 1813—140 Gs.
» Marq. de Hertfort.
» S. Rich. Wallace.

La nacelle de St.-Pierre. Signé sur le gouvernail: Rembrandt f 1633.
Toile. H. 5, 3 L. 4, 2½. (Smith 82).
A l'eau-forte par Exshaw.
Gravé par J. Fittler et au trait dans Reveil.
Coll. de Jan Jacobsz. Hinloopen, vers la fin du 17e siècle.

---

[1] L'esquisse d'un Christ en croix est mentionnée dans l'inventaire de R.

[2] Le même sujet est mentionné dans la vente Schönborn, Amsterd. 1738; Smith n°. 97; dans la vente Barchman Wuytiers 1792; dans la coll. du comte de Harrach à Vienne; dans la coll. Weyer et dans la Nat. Gall. à Edinbourg.
Actuellement la galerie Schönborn à Vienne conserve un tableau attribué à Rembr. qui représente encore la même scène; seulement il est plus grand et plus noir; probablement une ancienne copie.

1771. Coll. G. Braamcamp H. 62. L. 50 pouces, *f* 4,360.
Coll. de M. H. Th. Hope à Londres, en 1868 temporairement au musée South Kensington.[1]

Philosophe en contemplation, assis dans une pièce voûtée près d'une fenêtre; sur la table des livres et un encrier. A droite un escalier tournant et une femme qui le monte en tenant un seau. Au premier plan la cheminée et une femme qui attise le feu et prend un chaudron. Des vases, des ustensiles de cuisine etc. H. 0.29. L. 0.33. fig. de 0.08.
Signé en bas à gauche *R. van Rijn* 1633.
Gravé par Surugue 1754, le pendant en 1753; p. R. Houston, Herstel, W. Bailli, Michael Bisi, avec variantes; à l'eau-forte par Watelet; par P. Caronni, achevé par Longhi, dans le Musée Franç.
Filhol t. 8. pl. 575 par Devilliers, aq. forti.
Landon t. 2. pl. 67.
Spooner a gravé en man. noire la fig. seule près de la fenêtre.
Deux petits philosophes (twee philosophies) coll. W. Six 1734 *f* 50.— (Smith n°. 154 et 155) achetés par Wilkens.
1750 à la vente du comte de Vence, 3,000 livres.
1772 » » » duc de Choiseul, (avec le n°. suivant.) 14,000 livr.
1777 » » Randon de Boisset (avec le n°. suivant.) 10,900 livr.
1784 » » du comte de Vaudreuil 13,000 livres.
Coll. Louis XVI. — Musée du Louvre.

Philosophe en méditation, dans une galerie voûtée; il est assis près de la fenêtre devant une table où sont des livres, un crucifix et une sphère.
A gauche un escalier tournant pareil à celui du tableau précédent.
Dimensions, provenance, gravures comme le précédent.
Musée du Louvre.

Le philosophe étudiant; contre le mur du fond ressort la figure, assise à une table couverte d'un tapis, de papiers et de grands livres; à gauche une bibliothèque garnie d'un large rideau. L'homme médite profondément sa lecture, incliné sur le livre, reposant la tête, couverte d'un bonnet fourré qui l'ombrage à moitié, sur une des mains, l'autre main repose sur le livre. La facture est déjà assez large surtout dans la lumière; le coloris bien qu'il soit fort, est dans des tons verts et neutres. Gravé à l'eau-forte p. Unger. B. h. 1'10" l. 1'7".
Signé du monogr. et de la date 1633.
Musée de Brunswick.

PORTRAITS.

Le constructeur de navires avec sa femme; lui, assis dans un fauteuil devant sa table couverte de livres, de papier, d'un encrier; le jour vient de la fenêtre à gauche. A droite, la femme, se penchant sur la chaise de son mari pour lui donner un billet. T. H. 43. L. 66 pouces. Signé *Rembrandt* f.
1633.
Gravé en manière noire par Hodges en 1802.
Hodges a fait pour cette gravure un magnifique dessin en gouache d'après le tableau, qui se trouvait alors chez M. de Smeth. Ce dessin précieux, où il a fait preuve d'un talent supérieur, se trouve actuellement chez M. Raedt van Oldenbarnevelt à la Haye, qui l'acheta en 1862 en vente publique. Le dessinateur a pénétré entièrement dans le sentiment du peintre; l'harmonie de l'ensemble, le caractère et la vie dans les têtes sont admirablement rendus.
Eau-forte p. de Frey.
Coll. Gildemeester, vendue 1800, fl. 8,050.
» P. de Smeth van Alphen, vendue 1810; *f* 16,500.
La Fontaine, qui le revendit 1811.
1834 coll. du roi d'Anglet. George IV. (Nieuwenhuys).
T. Spaen (pour le prince de Galles?)
Au palais de Buckingham.

---

[1] Jusqu' en 1765 du chateau de Hubertsburg du roi de Pologne.

Portrait de dame, dite la femme de H. Grotius; vêtement noir, bonnet et col blancs, chaîne d'or. Buste de grand. nat. de ¾, à gauche. Signé *Rembrandt* f. 1633. B. H. 2'. L. 1',8". Gravé p. C. Schröder.
Musée de Brunswick.

Tableau avec deux portraits; (pas tout-à-fait de grandeur nat.) la femme assise, une main appuyée sur le bras du fauteuil, l'autre gantée d'un gant à fourrure. Fraise, corsage chamois ramagé d'or, robe noire. L'homme debout, le chapeau sur la tête. Costumes de soie noire. Dans le fond une chaise et une carte géographique contre le mur. »Morceau exquis.« Daté 1633. M. Ch. Blanc, Rembrandt, prem. édition p. 428.
Coll. H. Th. Hope, Londres, Piccadilly.

Portrait de Saskia; de profil à gauche; de grand. nat. jusqu'aux genoux. Smith 489. Bois H. 3, 10 L. 3, 2.
Gravé par Oortman 1808. H. Dthier (copie avec l'adresse de Danckerts), par L. Flameng dans la Gaz. des beaux arts 1869, p. W. Unger 1870, par Massaloff 1876.
Il fit probablement partie de la coll. J. Six et fut vendu en 1702. *f* 510.
De là il passa à Willem Six; vendu 1734, en *f* 270.
Dans cette vente M. de Reuver[1] l'acheta.
Le cab. de Madame de Reuver passa à raison de *f* 40,000 au prince de Hesse-Cassel; c'est ainsi que le tableau vint à Cassel.
Le Musée Napoléon le posséda jusqu'en 1815.
Gal. de Cassel.

Potrait de Saskia, la face riante, à mi-corps, de ¾ à gauche. Bois. H. 1, 10. L. 1, 7. Signé *Rembrandt* *f* 1633. Gravé par S. L. Raab. Eau-f. (inédite) p. Massaloff, 1872.
Musée de Dresde. Le tableau y vint en 1826, mais faisait déjà partie de la collection royale en 1722.

Portrait de jeune femme, peut-être **Saskia;** vue de ¾, de grand. natur. Les cheveux bruns crépus et ornés d'une plume blanche et d'une plume verte. Perles, chaîne d'or etc. corsage à brandebourgs; mantille en soie verte; un voile retombe sur les épaules. Exécution très-soignée, touche un peu molle. (M. Georges, cat. de la gal. Fesch.)
Grav. dans le musée Napoleon?
Bois, forme ovale. H. 2 p. 0 p. 3 l. L. 1 p. 6 p. Signé et daté 1633. Smith 544.
Coll. Lockhorst à Rotterdam.
Galerie Fesch; vendu en 1845.

Portrait de Rembrandt, de trois quarts à droite, de gr. nat.; tête nue avec des cheveux roux et crépus, une petite moustache et une mouche, le visage frais et plein. Sur son manteau de velours violet foncé il porte une chaîne d'or ornée de pierreries et s'agrafant sur la poitrine. Peinture très-finie, ton clair; le visage éclairé par des reflets. Signé *Rembrandt* f. 1633. Forme ovale. B. H. 0.58. L. 0.45. (Smith nº. 233?)
Musée Napoléon. Musée du Louvre.

Buste de jeune homme ressemblant à Rembrandt; vu de ¾ à droite; cheveux frisés, entourant la tête en désordre; habit brun, petit col blanc rabattu. Fond brunâtre. Signé sur le fond à droite RH; suivent quelques traits de lettres indéchiffrables. B. H. 7½" L. 6".
Musée de Gotha[2].

Buste de jeune homme, ressemblant au précédent; vu de ¾ à droite. Chevelure épaisse. Couleur brune, fond gris verdâtre. B. H. 9". L. 7½".
Galerie de Cassel.

? **Portrait de Rembrandt,** de face, de gr. nat. mi-corps; petit bonnet de velours; le visage d'une couleur fraîche, les cheveux roux; des perles aux oreilles; habit brun et manteau rouge foncé. Peinture très-finie, comme les portraits de 1632—33. B. h. 2'4". L 1'9" 7.
Tableau douteux. Ovale; les coins sont rapportés après.
Mus. de Carlsruhe.

---

[1] Hoet, dans son catal., le mentionne dans la vente de Reuver comme: »La femme de Rembrandt, jusqu'aux genoux, avec les deux mains, avec une plume sur la tête; cintré et avec les dimensions H. 3 p. 3 L 3 p. 11.

[2] Le beau portrait nº. 40 p. 25 du catalogue de ce musée, dit la mère de Rembrandt, n'est ni la mère du peintre, ni de la main de R. C'est à mon avis un beau tableau de Nicolaas Maes. Une autre »mère de R.« nº. 8 p. 22 du catal. me paraît de Jan Victor.

Portrait de Joh. Wtenboogaert, peint le 13 Avril 1633.

? **Portrait d'homme,** de ¾, le corps de profil; cheveux crépus, petit bonnet; un châle autour du cou. Daté 1633. Smith 442.
Eau-forte p. Worledge? Une des têtes de Gotha ou de Cassel?

Willem Burggraef; buste, gr. nat. de face, visage frais et plein, la tête découverte, cheveux foncés, moustache et barbiche brunes; habit brun rayé bontonné, grand col rabattu avec dentelles; fond gris. Ovale, bois. H. 67 c. L. 52 c. Smith 468. Signé dans le fond *Rembrandt* ft
1633.
Musée de Dresde.

Portrait de jeune femme, nommée Margaretha Hendrickse Bilderdijk, femme de Willem Burggraef, de Rotterdam, pendant du précédent. Elle cet assise et vue de ¾ à gauche; à mi-corps de gr. nat. La tête, d'une remarquable fraîcheur, porte un petit bonnet à dentelles; la dame est vêtue d'une robe noire et d'une fraise tuyautée. Peinture très-finie, expression très-vivante dans les yeux et la bouche: beaucoup de fraîcheur et de clarté dans les ombres. Bois ovale, h 0.67 l. 0.52. Signé *Rembrandt f* 1633.
Acquis d'un des héritiers de la famille, le bourgmestre van Mierop.
Mus. Städel à Francfort.

Portrait d'une tres-jeune fille blonde, remarquable par la fraîcheur et la fermeté de ses carnations, par le brillant des yeux et le modelé de la tête. Costume noir brodé d'or. Les cheveux blond doré, frisés, se perdent dans le fond. Smith suppl. nº. 15. B. forme ovale, h. 0.52. l. 0.39. Probablement vers 1633.
Gravé à l'eau-forte dans le cat. de la collect. San Donato par Bracquemond.
Coll. Nagel van Ampsen à la Haye, (qui l'avait acheté à Londres en vente publique) vers la fin du 18e siècle.
En 1851 il passa de cette galerie à celle de San Donato; vendu à Paris 1868 21.600 fr. à Mad. de Cassin.

Portrait de jeune homme, avec moustache et mouche; grand. nat. jusqu'aux genoux; de face; il est debout et avance la main gauche; costume noir; petit manteau, col plat en guipure, manchettes pareilles; feutre à large bord. Signé à droite en bas sur le fond *Rembrandt* f. 1633. Toile. H. 1.24 L. 1.00 Nº. 332 de Smith.
Lord Ashburnam.
M. Farrer, à Londres, qui le vendit 18,000 fr. à M. Pourtalès.
Galerie Pourtalès; vendu en 1865; à Paris, 34,500 fr. à ....

Portrait d'un jeune garçon; petit bonnet pourpre orné d'une aigrette avec une agrafe en pierres fines; autour du bonnet une rangée de perles ou de pierres fines; aux oreilles des boucles; cheveux blonds tirant sur le roux. Pourpoint de velours amarante; écharpe brochée autour du cou, de couleurs grises, verdâtres. Grande chaîne d'or avec des pierreries autour du buste. Fond sombre. Peut-être le nº. 422 de Smith. Bois, forme ovale; H. 0.44. L. 0.33. Signé *Rembrandt* f. 1633.
Coll. de M. le Baron van Brienen, à Amsterdam.
Vendu en 1865 à Paris 25,000 fr. à M. le Bar. James de Rothschild.

Portrait en buste d'un homme (quelque ressemblance avec G. Dou); le visage de face est plein et frais; moustache et mouche brunes, cheveux bouclés bruns; la tête couverte d'un feutre noir à bord relevé; collerette plissée rabattue; habit noir; manteau descendant de l'épaule gauche. Fond gris brunâtre. Peinture soignée, dans la manière des portraits de 1632—34. B H. 1,11½″. L. 1′,6½″. Gravé avec un portrait de femme en pendant p. Voyer, dans la galerie du duc d'Orléans. Dans la même gal. la femme est gravée p. Ingouff.
Musée de Gotha.

Jeune homme, presque de profil; cheveux touffus, bonnet à plumes. Manteau de velours, écharpe de soie avec des ornements d'or, autour du cou.
Smith 292. Daté 1633. Gravé par un anonyme.

Homme d'environ 40 ans; avec moustaches et mouche, presque de face. Grand col en point de dentelle, habit de soie ouvragée.
Daté 1633. Gravé p. Riedel. Smith nº. 408.

? **Homme debout,** fig. entière; calotte et pelisse. Estampe avec le titre Borgomastro Olandese. Rembrandt pin. 1633. G. Longhi inc. 1811.

Portrait de femme entre 30 et 40 ans, presque de face; bonnet blanc, grande fraise à dentelles, robe de soie noire; chaîne d'or. B. ovale. H. ± 2 p. 1 L. 2. Daté 1633. Smith n°. 497. Selon cet auteur il se trouva chez M. Roos.

DESSINS.

? **Vieillard assis**, en robe fourrée et bonnet; une vieille femme, dont le corps est inachevé, s'appuie sur son fauteuil Étude pour le *constructeur de navires?*
Brit. Museum.

Portrait de Saskia, à la mine de plomb.
Musée de Berlin; Cab. de dessins, inventaire n°. 2039. Gravée p. W. Unger, 1870.

? **Étude pour le portrait de Sylvius.** Coll. Julienne.
Vendu avec 6 autres dessins à la plume, 2 liv. à l'abbé Gruel.

Étude pour le portrait de Sylvius; léger croquis à l'encre brune et à la pl de roseau.
British Museum.

Étude pour la grande descente de croix. Gravée par Claussin; voir son Suppl. p. 180.

Trois dromadaires. Gravés dans le goût du maître d'après une de ses études; l'estampe porte l'inscription: *Drommedaris*
Rembrandt fecit
Amsterdam 1633.

Une autre estampe, h. 17 c l. 22 c., gravée p V. Denon, représente un dromadaire, venu des Indes orientales dans les Pays-Bas pour la première fois; d'après le dessin de Rembrandt. En largeur 4°. Atlas de M. Bodel Nyenhuis, cat. p. M. Fr. Muller.

Vieillard assis, de face; pierre noire. Signé *Rembrandt ft.*
Mus. Städel à Francfort. 1633.

? **Jésus traîné au Calvaire.** Composition riche, gravée dans la manière de R. Sur un mur on lit RH 1633. Suppl. de Claussin p. 110.

? **Buste de vieillard**, au visage allongé. R. v. Rijn in. H. Dtier f 1633.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

25. **Fuite en Égypte.** *Rembrandt inventor et fecit* 1633.

41 **Le bon Samaritain.** Signé *Rembrandt inventor et fecit* 1633.
Au musée d'Amsterdam se trouve une épreuve du second état, sur laquelle est écrit *Rembrandt f. cum privil.* 1633 (et non pas 1632).

56 **La grande descente de croix.** 1er état signé *Rembrandt ft.*
1633.
La première planche est cintrée par le haut. La seconde, un peu plus grande, est carrée; elle est signée dans la marge: *Rembrandt f.·. cum pryvl.·.* 1633.
A droite est gravé d'une autre main: *Amstelodami Hendrickus Vlenburgensis Excudebat.*
Le 4e état porte l'adresse de Justus Danckerts.

81. **L'histoire de St Paul;** pièce dite: La fortune contraire, et en Hollande: Het scheepje van fortuin. *Rembrandt f.* 1633.
Illustration pour le livre *Der zee-vaert lof* etc., in VI boeken beschreven door E. Herckmans. Tot Amsterdam, 1634, page 97.

PORTRAITS.

186. **Sylvius.** *Rembrandt.*
1833.

191. **La mère du peintre.** *Rembrandt f.* 1633.

229 **Rembrandt à l'écharpe.** *Rembrandt f.* 1633.

210. **R. au bonnet fourré et à l'habit noir.** Forte opposition de lumière et d'ombre, qui fait penser à quelques œuvres de cette année.

207. **R. à l'oiseau de proie.** Entre 1632 en 1634.

? 227. **R. aux cheveux crépus**, fortement ombré. RH. Style et clair-obscur de **1633** (genre des têtes p. v. Vliet). pièce fort douteuse.

1634.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La reine Artémise. Plutôt: une toilette de la femme de Samson ou de Bethsabée. La femme ressemble à Saskia. Figures de grand. nat., à mi-corps Signé 1634 *Rembrant f.*
(Le mus. roy. de Madrid, par M. le Cte Cl. de Ris p. 94), toile. H. 5 pies, 1 pulg. L. 5 pies, 6 pulg.
Au musée de Madrid, n°. 1330.

C'est probablement le même que le n°. 34 de Smith: **Bethsabée recevant le message de David.** Belle femme, longs cheveux pendant sur les épaules, manteau richement brodé. Elle est assise dans un fauteuil, sur le bras duquel repose une main; de l'autre main elle tient une lettre. Près d'elle une table de toilette, un miroir, un écrin; de l'autre côté de la table une femme âgée. Fig. jusqu'aux genoux. Gravé p. Haid sous le titre de: La maîtresse de Rembrandt.

L'incrédulité de Thomas (« Composition dramatique, exécution spirituelle, ton doré transparent. »). Signé *Rembrandt* f 1634. Bois. H. 0 53 L. 0.51 V. Waagen p. 176.
Gravé par H. Laurie et à l'eau-f p. N. Massaloff.

Dans une chambre sombre Jésus debout écarte sa robe pour montrer ses plaies à St. Thomas qui recule saisi d'étonnement. A gauche Marie et la Madelaine, et derrière elles un groupe d'Apôtres dont l'un se lève de sa chaise pour regarder de plus près; un autre est en prières et à genoux devant un livre. A droite 3 Apôtres, l'un priant, un autre tournant le dos saisi de terreur. Smith 109.
Coll. Ph. van Dijk.
Le tabl. reparaît dans la vente de la veuve de Ph. v. Dijk, 1763 La Haye, mais comme de *l'école de Rembrandt* et ne valut que *f* 17.5. Terwesten Catal.
Mus. de l'Ermitage.

Grande descente de croix. Gravé par Lebas. Signé *Rembrandt f* 1634. Toile. H. 158 L. 117. Eau-f. p. N. Massaloff 1872. Smith n°. 94.
Chez Rembrandt jusqu'en 1656 ?
Madame de Reuver ?
A la Malmaison.
Au musée de l'Ermitage en 1814.

Le repentir de St. Pierre; il joint les mains avec un geste de désespoir.
Gravé par van Vliet 1634. Smith n°. 131.

Judas restituant le prix du sang. Huit fig. Judas à genoux, fortement agité, les mains jointes. Le grand-prêtre est assis au milieu sur un siége élevé.
Gravé par Dunkerton, d'après une peinture de la coll. I. Fanshawe. Smith n°. 90. Le même sujet est gravé par van Vliet en 1634.
Le superbe dessin de M. E. Galichon, (gravé en fac-simile par Baudran) est peut-être une étude pour cette œuvre.

PORTRAITS.

Portrait de Martin Day; en pieds, de grandeur natur. Signé sur une marche *Rembrandt ft.* 1634. T. H. 2.07. L. 1 32. Smith 340.
Ce portrait et le pendant, la dame, ont été vendus en 1798 à Alkmaar, où ils se trouvaient, par Hendrik Daey à Pruissenaer et Adriaen Daey *f* 4000 ou 4400. Un an après ils passèrent pour *f* 12,000 dans la coll. van Winter.
Cab. de Mad. van Loon, à Amsterdam.

Portrait de M. Ellison, ministre de l'église anglicane à Amsterdam, en pieds, de grand. naturelle. Il est assis dans un fauteuil de cuir, sur le bras duquel repose la main droite; la gauche est ramenée vers la poitrine; près de lui une table couverte de livres, derrière lui une bibliothèque, un rideau gris brun et une colonne. Costume noir, fraise tuyautée, calotte noire. Le visage est haut en couleurs, la barbe grise. Peinture forte et serrée plus vaillante que celle de la dame. T. H. 5 p. 7 L. 4.

Signature: *Rembrandt ft* 1634.

Portrait de sa femme; de grand. nat. en pieds. Sur le fond grisâtre avec un rideau vert, se détache en vigueur la figure assise dans un fauteuil. Costume noir avec fraise tuyautée. Sur le bonnet blanc est posé un chapeau noir à larges bords, pareil à celui que portaient aussi les hommes. Le visage est frais et clair. Peinture finie, serrée, savante. Signé *Rembrandt ft* 1634.

Les deux vendus 1850 guinées à Mr. Fisher, en juillet 1860, à Londres.

La fille de cet Ellison épousa Mr. Daniel Dover, de Ludham, Norfolk, auquel le tableau passa. Après lui la famille Colby, de Yarmouth, hérita du tableau, qui vint de cette manière dans la possession du révérend Samuel Colby, recteur de Little Ellingham, Norfolk. Après le décès de ce dernier M. Fisher l'acheta à sa vente. (Art Journal Aug. 1860.)

En 1863, ces deux tableaux ont passé en France, dans la coll. de M. Schneider, president de la chambre des députés à Paris. Vendus 1876 [1].

Le poète Jan Harmensz. Krul; portrait de grand. nat. jusqu'aux genoux. Fond de chambre. T ? H. 4 p L. 3 p. 3.

La signature coupée par le cadre | *brandt.*
| 634.

Galerie de Cassel.

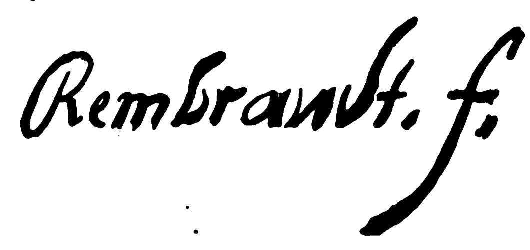
Portrait d'homme en buste; probablement **N. Tulp**; cheveux et moustache et barbe brunes; chapeau et costume noirs, avec col en dentelles. Peinture achevée, chaude, dans un ton brun et profond. Daté 1634. Forme ovale.

Collection Seillières, à Paris.

Sa femme; de face; parure de perles aux oreilles, au cou, aux cheveux, au poignet: collerette en dentelles, double chaîne d'or; costume noir; le visage, frais et agréable, sourit; une fossette à la joue. Très-belle et forte peinture. Daté 1634. Forme ovale.

Coll. Seillières à Paris.

Portrait de Rembrandt, dit l'officier; buste de 3/4 à droite avec le bonnet à crevés et à plumes noires; hausse-col en fer. Signé sur le fond à droite. T. H. 0.625. L. 0.47. tête 0.20. Smith 245. Signé



Aquarelle p. J. de Frey pour sa gravure (vente Camberlyn 1855). Gravé à l'eau-forte par J. de Frey; par J. P. Lange et par Rosaspina, dans le musée franç. d'après un dessin de Fragonard. Dans le mus. Landon p. Boutrois; dans le mus. Nap. p. Chataignez; gravé p. Zeelander. Lith. par J. C. d'Arnaud Gerkens. Chromolith. par Spanier.

Cab. de Mr. G. van Slingelandt, vendu à La Haye 17.. Hoet II H. 1 p 11 L. 1 p. 6. Coll. du Stadhouder Guillaume V. Au musée de La Haye.

Portrait d'homme, nommé Rembrandt, à qui il ne ressemble que fort peu: vu presque de face, buste de grand. nat. toque de velours noir garnie d'or, cheveux châtains; manteau noir sur un juste-au-corps violacé; la main gantée. Smith 199. Signé *Rembrandt f.* Forme ovale, bois. H. 0.68 L. 0.53. 1634.

---

[1] D'une authenticité incontestable.

Gravé par Wiesbrod, dans la gal. Choiseul; par J. Smith; par Claessens, dans le Mus. français; Filhol t. I. pl. 59. Landon t. II. pl. 60.
Acheté par Lebrun, en 1772, à la vente du duc de Choiseul, 600 livres.
Au Louvre.

Rembrandt; de 3/4 à droite; buste de grand. nat. Cheveux frisés. Toque de velours noir, manteau foncé à fourrure. Signé *Rembrandt f.* Bois H. 1,10½. L. 1, 6½.
Musée de Berlin. 1634

Rembrandt; buste de grand. nat. presque de face. Cheveux bouclés, tombant sur les épaules, bonnet à crevés, dit Mézétin, avec plume; hausse-col en fer, chaîne d'or. Bois. H. 1. 9½. L. 1, 6 Smith 228.

L'âge du personnage et l'exécution le font placer à cette année.

Gravé par Caronni.

Musée de Berlin, n°. 808.

Rembrandt; au visage jeune et frais, sans barbe ni moustache, buste de grand. nat. de face; cheveux châtains, bouclés sur le front et la tête, bonnet noir, habit brun; hausse-col en fer, d'où sort le col de la chemise; une chaîne au cou et un manteau brun violacé jeté sur l'épaule. Fond gris-brun, plus clair du côté gauche.

B? alto piedi 1, pollice 10. lin. 9 francesi.
largo 1, „, 7, „ 8.

D'après l'âge de R. il doit être de cette époque. Daté 1634, selon Smith n. 285.

Ce portrait se trouvait en 1778 dans la galerie du marquis Guérini à Florence, où il fut gravé par L. Townley en 1778, à l'aquatinte.

Gravé par Haid et T. Wrenk en 1790 en manière noire.
Par Seuter, d'après le tableau du marquis Guérini;
par J. M. Falbe; et par Schmidt en 1771.

(C'est le même que le portr. d'un guerrier, cité par Smith n°. 367.)
Vendu avec la galerie Guérini en 1818, 500 sequins.
Au palais Pitti à Florence. (où on l'a nommé comte de Horn!)

Saskia, dans l'attitude de la grande mariée juive; (comme l'eau-forte de 1634)

Coll. Donnadieu à Londres.

Portrait ou étude d'un homme avec manteau et casque, ressemblant à Rembrandt. De grand. nat. jusqu'aux genoux; vu de face. Fond vert foncé. Il a une moustache et une mouche blondes, des cheveux bruns sortent du casque. Signé dans le fond: *Rembrandt f.* 1634. Bois octogone. H. 2, 7, ½. L. 2, 1.

Coll. de Mad. de Reuver. (Dans le catal. de cette coll. il est déjà nommé „portr. de R. avec un casque„).

Galerie de Cassel.

Portrait d'une femme âgée, de face; cornette blanche et grande fraise tuyautée; sur le fond à gauche *AE SVAE* 83, et à droite *Rembrandt ft.*
1634.

B. forme ovale. H, 2 p. 2. L. 1–10 (Smith n°. 490).

Grav. en man. noire p. Hodges d'après le tabl. de le coll. Roos à Amsterdam.
Probablement la même qui a été grav. par Stolker avec le titre AVIA.

Eau-forte p. un anonyme. Grav. sur bois dans le Ill. Lond. News du 28 Mars 1868.

Coll. Erard 1832 (retiré) 4000 fr.
„ id. 1833, 200 gs.
„ W. Wells, à Redleaf.
Chez S. Ch. Eastlake, à Londres.
Nat. gallery; acquis en 1867.

La jeune femme aux fleurs; ressemblant à Saskia. Elle est vue de ¾, la tête couverte de fleurs et de feuilles; elle porte une robe bariolée, avec un pardessus blanc brodé et un manteau bleuâtre; elle est tournée vers la gauche; dans la main droite un long bâton enroulé de

fleurs et de feuillage; la main gauche tient un pli du manteau. C'est peut-être la *dame en bergère*. Signé *Rembrandt f* 1634. T. H. 1 25, L. 1.01 m.
Eau-forte p. N Massaloff 1872. Mus. de l'Ermitage.

Portrait d'une dame, en bergère, dans un paysage. Grand. nat.

Daté 1634. Mentionné par van Eynden et v. d. Willigen t. 3. p. 384; à la vente de Herman Arentz, ancien secrét. d. l. cour militaire en Frise, le 11 avril 1770 à Amsterdam; il fut retiré à fl. 2600.

Portrait du chevalier Philippus van Dorp, amiral de la Hollande. Habillé de noir avec un col en guipure; chapeau à larges bords, orné d'une riche ganse.
Signé *Rembrandt f* 1634. Ovale, bois, h 70 l. 52 c. Smith n°s. 316 et 382. Grav. p. Savory avec la date 1634 et 4 vers hollandais; eau-forte p. N. Massaloff. Coll. Saint-Leu.
Mus. de l'Ermitage.

Portrait de Lancelot van Brederode. Buste de face; chapeau à larges bords, moustache et barbiche, longs cheveux; grande fraise à plis mous. Gravé en man. noire p J. Stolker. Le nom de ce personnage, un des magistrats qui s'opposèrent aux persécutions des Rémontrants en 1619, nous est transmis par J Stolker, sur un dessin à l'encre de Chine, dans un encadrement aux armes de Brederode. Stolker l'exécuta d après un tableau de R. daté 1634, selon une notice écrite de sa main. Il parut dans une collection remarquable d'estampes concernant les persécutions des Rémontrants; dans cette collection, vendue en 1868 à la Haye p. M. de Visser, se trouvaient encore plusieurs dessins de Stolker d'après Lievens, Bol et Rembrandt.

Portrait d'homme, de 3/4. Moustaches et barbe; cheveux frisés. Costume noir, rabat blanc. Il est assis sur une chaise, tenant dans la main un grand chapeau. Le bras est couvert par le manteau.
Daté 1634. T H. 3 p. 9. L. 2 p. 10. Smith n°. 261.
Coll. de St. Foy 1782. 2380 fr.

Il en existe une eau-forte non terminée de Josi, qui l'a également reproduit dans ses facsimiles. Voir les *dessins* de cette année.

? **Officier,** gravé par un anonyme. B. H. 2 p. L. 1—6. L'estampe porte l'inscription: Rembrandt pinx. 1634. Est-ce celui gravé par Townley etc.?

Homme âgé, avec barbe: assis à une table; les deux mains sur un livre ouvert devant lui. Costume foncé à fourrure, bonnet noir. Le visage couvert d'ombre: on n'y voit de clair que la joue gauche et le bout du nez du côté gauche: RH inventor, à droite: J. G. v. Vliet fec. 1634.

Homme affligé; vieillard de profil, les mains jointes. RH. inventor J. G. v. Vliet fec. 1634. (Claussin indique la ressemblance de cette figure avec un Judas rapportant les deniers, dans un tableau de Rembrandt.)

Buste de vieillard à grande barbe, de face; avec calotte et manteau. RH. inventor J. G. v. Vliet fec. 1634.

Buste d'un Oriental avec turban orné d'une aigrette et en robe fourrée. J. G. van Vliet fec. RH inventor. (1631—34.)

Buste d'homme riant; il porte un hausse-col. J. G. v. Vliet fec. RH inventor.

Buste de vieillard chauve, avec grande moustache; de face. RH inv.
(Manière de v. Vliet.)

Portrait d'homme. Daté 1634.
Coll. de Morny (d'après M. le dr. W. Bode).

Portrait d'homme en buste, de face. Manteau, hausse-col, chaîne d'or, cravatte blanche; petit bonnet avec agrafe et plume blanche relevée; longs cheveux flottant sur les épaules; moustache et mouche. La tête ressemble au Rembrandt avec le sabre flamboyant, au Rembrandt au sabre et à l'aigrette, et paraît devoir être classé entre 1634 et 1636. Le tabl. H. 0.24. L. 0.175, est gravé en manière noire par J. E. Haid; il appartenait alors au père de ce graveur.

DESSINS.

Sainte famille; Marie assise par terre, l'enfant sur ses genoux; près d'elle une chaise et un pot; derrière elle Joseph. Une vieille est au lit et regarde. Croquis à la plume. Signé *Rembrandt ft.* 1634.

Coll. de Kat 1867 [1].

Jésus enseignant au milieu des disciples. Dessin sur papier gris à la pierre noire, à la sanguine, et lavé à l'encre de Chine, au bistre et de rouge. Signé en haut dans le fond, à la pierre noire: *Rembrandt*. H. 0.355. L. 0.48.
f. 1634.

Au musée Teyler, à Haarlem.

Croquis de l'eau-forte: *'t is vinnich kout*, portant, la même inscription et l'année 1639; il parut à la vente de Jonckers à Rotterdam en 1842; la date sera 1634, comme celle de l'eau-forte; le 4 et le 9 se ressemblent en ancienne écriture.

Portrait d'homme dans l'embrasure d'une fenêtre; cheveux bouclés, mouche et moustache; grande fraise; manteau d'où sort la main gauche qui tient un chapeau. Le bras repose sur le linteau de la fenêtre. Fac-simile de Josi d'après un dessin à la pierre noire, à la sanguine et à l'encre brune. Signé *Rembrandt f.* 1634.

Coll. Vollenhoven.
" Fock.
" Van Eyl Sluyter 1814 . . . *f* 201 à Josi.
" Josi.
" Lord Aylesford.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

11. **Joseph et la femme de Potiphar.** *Rembrandt f.* 1634.
17. **L'annonciation aux bergers.** *Rembrandt f.* 1634.
46. **La Samaritaine**, aux ruines. *Rembrandt f.* 1634.
62. **Les (petits) pèlerins d'Emmaüs.** *Rembrandt f.* 1634. Copié par J. H. Suhrland 1765 et par Jhr. J. L. C. van den Berch van Heemstede.

ÉTUDES.

140 et 141. **Deux gueux**, en pendants, avec les inscriptions: 't is vinnich kout (il fait très-froid) et au-dessous *Rembrand*
f. 1634.
et l'autre: Dat 's niet (ce n'est pas) et au-dessous: *Rembran* . . .
f. 163 . .

199. **La grande mariée juive**; portrait de Saskia, étude pour une composition. *R.* 1634 écrit à rebours.
239. **Étude pour la grande mariée juive.** Pièce douteuse.
242. **La liseuse.** *Rembrandt f.* 1634.

PORTRAITS.

201. **La femme de Rembrandt** coiffée en cheveux. *Rembrandt f.* 1634. (Copié en petit en sens inverse par W. Hollar, avec la date 1635.)
206. **Tête de R. aux trois moustaches.** Entre 1632 et 34; ressemblance avec les portraits peints du musée de Berlin.

---

[1] Ce dessin n'était pas compris parmi les dessins authentiques de R. Il est à mon avis indubitablement du maître.

212. **R. aux cheveux hérissés.** Ressemblance avec 207 et pour la physionomie avec 231.

237. **Griffonnements avec la tête de Rembr.** environ 1634.

231. **Rembrandt au sabre flamboyant.** *Rembrandt f.* 1634.

232. **R. au sabre et à l'aigrette.** *Rembrandt f.* 1634.
Le 1r état montre le personnage jusqu'aux genoux; signé *Rembrandt* 1634, planche rectangulaire.
2me état, planche ovale avec quatre oreilles.
C'est plutôt une étude d'après sa figure, qu'un portrait.

PAYSAGE.

309. **Le paysage à la vache,** ou aux ruines au bord de la mer. Signé RH; l'exemplaire du musée d'Amsterdam porte 1634, date qui paraît ajoutée à la plume.

1635.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Le sacrifice d'Abraham. Comp. assez pareille à l'eau-f. Abraham porte une robe grise et un surtout vert, retenu par une ceinture bariolée. Isaac est à moitié nu, une draperie blanche lui entoure les reins. Il est couché sur le bûcher. Un ange qui descend du ciel arrête le bras d'Abraham, qui laisse tomber le couteau, large lame qu'il avait tirée d'une gaine en argent, attachée à sa ceinture. Fig. d. grand. nat. Signé Rembrandt *f.* 1635. T. h. 1 . 93, l. 1 . 83.
Deux répétitions pareilles (par Bol?) à la Pinacothèque de Munich et chez M. Cremer, Bruxelles.
Même sujet à la vente du comte de Fraula 1738 Bruxelles, h. 1 p. 5. l. 1 p. 1½ *f* 185. Hoet, Cat. Grav. au trait p. Sanders, p. Murphy. Eau-f. p. N. Massaloff, 1872 et en man. noire p. Haid.
Coll. Houghtonhall, où il fut évalué pour l'impératrice de Russie en 1779 300 livr. Sterl. Mus. de l'Ermitage.

Samson menaçant son beau-père (nommé à tort Le comte de Gueldre menaçant son père). Fig. de grand. nat. jusqu'aux genoux. Signé: *Rembrandt ft.* 163., le quatrième chiffre me semble un 5; M. Waagen a lu 37, M. Kolloff 39. Smith nº. 166 donne la date 1637. T. H. 5 p 8 L. 4 p. 10.
Gravé par Schmidt, en 1756; dans le Mus. franç. et p. Leader, par D. Berger, en 1767; par Berdini: par Oortman en 1809, dans le Mus. Napol. et dans Reveil.
Mus. Napoléon; restitué en 1815 au
Musée de Berlin.

Même sujet, Smith, nº. 167. A Glandon Hall.

Tobie et sa femme assis devant leur maison sous une treille de vigne. Le vieux Tobie porte un bonnet fourré et un grand manteau et lève ses mains jointes; il a les pieds sur une chaufferette. Sa femme assise à ses côtés se tourne vers lui. Un chien dort à ses pieds; plus loin une chèvre.
Au fond, un paysage avec un bel édifice orné de statues.
Effet de soleil à travers les feuilles et sur le mur contre lequel les deux fig. sont assises. Smith nº. 48.
Gravé par Schmidt sous le titre de: Tobie raillié par sa femme.
A ranger probablement entre 1635 et 40.

L'enlèvement de Ganymède. T. H. 6 p. 2½. L. 4 p. 6½. Smith 197 Signé *Rembrandt fc* 1635.
Gravé par C. G. Schultze, dans la gal. de L. Noel et par Cardon et dans Reveil
C'est probablement le même tableau qui parut à une vente à Amsterdam en 1716. H. 6. L. 4½.
Hoet, Cat. I, le décrit: « L'aigle enlevant Ganymède, de grandeur naturelle, peinture puissante: vendue *f* 175. »
Le roi de Saxe, Auguste III, l'acquit en 1751.
Musée de Dresde.

La nymphe Calisto. Huit figures, parmi lesquelles Diane revenant de la chasse. Elle remarque la grossesse de la nymphe. Plus loin des nymphes qui se baignent, et au fond Actéon poursuivi par ses chiens. T. H. 2 p. 3. L. 2—10. Signé et daté 1635. Coll. vendue en 1774 à Paris. Smith, nº. 191.
Galerie du prince Salm à Anholt.

Vieux rabbin; buste de grand. nat., barbe grise; la tête couverte d'une callotte; habit foncé, brodé d'or sur la poitrine; un ruban verdâtre pend de la tête. Bois cintré. Signé *Rembrandt f* 1635.
Gal. de Hamptoncourt.

Un officier. Debout, une main sur la hanche, l'autre sur la garde d'une grande épée. Bonnet de velours à plumes, cuirasse, habit rouge à larges manches; chaîne en or. Signé et daté 1635.
Gravé par W. Pether, en 1764, par Cardon: *A Warrior*, par Dawe sous le titre: A Spanish officer. T. H. 4 p. 2. L 3—7. Smith 273.
Coll. du comte de Besborough 1801, 185 gs.
Fitz-William coll., Cambridge.

Buste de vieillard, de face. Signé et daté *Rembrandt f.*
B. H. 0.66 L. 0.54. 1635
Coll. de M. Auguiot, à Paris.

Vieillard avec moustache et poils au menton, de profil à droite; robe fourrée; la tête couverte d'une écharpe enroulée, une chaîne avec médaille autour du cou. Estampe, signée *Rembrandt pinx.* 1635.
G. F. Schmidt fec. Petrop, 1758.
Je crois que c'est le tableau de la gal. de Cassel nº. 362. L'estampe montre naturellement le buste en sens inverse. L'homme a des cheveux gris, une moustache grise et quelques poils au menton; habit et fond bruns. La tête a une expression pensive, un peu mélancholique. Bois. H. 8 pouces. L. 7.
Galerie de Cassel.

Portrait de jeune femme; gr. nat. à mi-corps, de ¾ à gauche, un petit bonnet orné de perles; collerette en dentelle avec agrafe, robe noire. B. forme ovale. H. 28″ 9‴. L. 24″. Signé *Rembrandt f* 1635.
Musée Städel, à Francfort s. l. Main.

Portrait de femme, évidemment Saskia, entre 1635 et 1641. Elle est vue debout jusqu'aux genoux, avec un panier de fleurs dans la main droite et un bâton orné de fleurs dans la gauche. La tête, dont les longs cheveux blonds retombent sur les épaules, est ornée de fleurs et d'un voile. Le costume est d'une grande richesse. T. H. 4,7. L. 3,9. Smith, nº. 493.
Gravé par Pether en manière noire, sous le titre: Rembrandt's wife as a Jewish bride.
Coll. du duc de Tallard, 1756 .... 602 fr.
" de M. W. Fortescue, 1763.
" du duc de Buccleugh.
" Dalkeith (du temps de Smith).

Portrait de Rembrandt, buste de gr. nat. avec manteau de velours violet, et bonnet à plume. R. h. 0.92, l. 0.72 c. Signé *Rembrandt f* 1635.
Bonne peinture, finie, mais un peu dure en certaines parties, qui peut-être ont souffert.
Gravé par J. Pichler, 1791.
Gal. Liechtenstein, à Vienne.

Jeune femme, ressemblant à Saskia, entre 1634 et 1641. Elle est peinte à mi-corps, assise, richement habillée et parée de perles aux bras, au front et aux oreilles. Les longs cheveux sont ornés d'une plume et tombent en boucles sur le front. B. H. 2. L. 1,6. Smith, nº. 521.
Coll. du duc de Praslin 1793 ... 3001 fr
Je n'en connais que la gravure en manière noire par C. Corbutt, avec le titre: Jewess.

Environ 1635. **Buste de jeune homme;** bonnet violet; cheveux, moustache et barbe naissante noires; hausse-col en fer, chaîne d'or; habit violet à rayes; fond gris-brun. Signé *Rembrandt ft.*
Coll. Sir R. Wallace.

DESSINS.

La sainte cène, d'après L. da Vinci. A la plume. H. 0.13. L. 0.39 . Signé *Rembrandt f.* 1635. On y voit les traits de la mise aux carreaux.
Probablement de la coll. van der Schelling et après de W. Six; mentionné par Houbraken, évalué par lui *f* 60.
Des coll. Th. Lawrence et W. Esdaile dont il porte les marques TL et WE.
Coll. de M. J. de Vos. Jbz. à Amsterdam.

Répétition du dessin précédent; à la pl. exécution moins achevée H 0.14, l. 0.335.
Coll. Ploos et Baartz.
Coll. J. de Vos Jbz.

Dessin pareil au musée de Berlin. Largement lavé à l'encre de Chine [1].

Première pensée du Ganymède, léger croquis à la plume et à l'encre brune.

Second dessin, plus arrêté, du même sujet; à la plume et lavé à l'encre de Chine. Signé *Rembrandt*.
Tous les deux au musée de Dresde.

Tête d'homme, avec un haut chapeau pointu. Grand. nat. Étude à la pierre noire sur papier brun, rehaussé de blanc. Dessin large et rapide, avec effet de clair obscur. H. $1\frac{1}{4}$ p. L. 1 p. environ. Signé *Rembrandt* 1635.
Au musée de Berlin.

Philosophe étudiant; assis à une table, un chandelier devant lui; la tête couverte d'un bonnet de docteur. Il lit dans un in-folio en inclinant légèrement la tête pour regarder le livre qu'il feuillette des doigts; geste merveilleusement senti et exprimé en quelques traits à la plume de roseau. Fausse signature Raimbrant. Collect. * et WE (W. Esdaile), dont il porte les marques. H. — ± 0.10, l. 0.122. Musée de Weimar.
Fac-sim. p. A Braun.

Femme debout; plume et lavis brun. Beau. Entre 1635—38. Mus. de Munich

Saint Jérôme, avec le lion.

Id. avec le même lion.
Deux études du temps des St. Jérôme à l'eau-forte de 1632 ou 1635. Mus. de Munich.

Fille assise; jaquette rouge. Très-beau. Entre 1630—35. Mus. de Munich.

Jésus chez Marthe et Marie. Marie assise avec un livre; Marthe debout. Contour fin à la pl. 1635—37. Fac-simile p. Bartsch.
Coll. Albertine.

Les disciples d'Emmaüs, avec Jésus disparaissant.
Gravé par Houbraken (1635).

L'ange apparaissant à Tobie. Dessin (ou tableau?) gravé par Busch; *Rembrandt f.* 1635.

La Madelaine, id. id.

L'ange délivrant St. Pierre de la prison, id. id.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

44. **Jésus chassant les vendeurs du temple.** *Rembrandt f.* 1635.
Le Christ reproduit exactement celui d'une gravure sur bois de Durer. Copie par S. Savry.

---

[1] Un dessin pareil, le même sujet, mais dessiné à la sanguine, est mentionné dans la coll. cataloguée par Frenzel et qui fut acquise par le roi de Saxe.

42. **Le denier de César.** Gravé dans la manière des pèlerins d'Emmaüs de 1634 et de Jésus chassant les vendeurs, de 1635.

68. **Martyre de St. Étienne.** *Rembrandt f* 1635.

73. **St. Jérôme à genoux.** Signé dans les premières épreuves: *Rembrandt f* 1635.

92. **Le Charlatan.** *Rembrandt f* 1635.

93. **La faiseuse de galettes** (Koeken). *Rembrandt f* 1635.

PORTRAITS ET ÉTUDES.

162. **Femme nue,** assise sur une butte. Copié p. W. Hollar 1635 et par Jeremias Glaser 1650.

190. **Johannes Uytenboogaert.** Dans un ovale. Au coin gauche de la planche en dehors de l'ovale on lit à gauche *Rembrandt f* et au coin droit 1635.

Dans une marge réservée en bas, ces vers de Grotius:

Quem praemirari plebes, quem castra solebant
Damnare et mores aula coacta suos,
Jactatus multum, nec tantum fractus ab annis,
Wtenbogardus sic tuus, Haga, cedit.

173. **Tête de vieillard de face.** Nommé à tort J. Cats, auquel il ne ressemble en aucun point. Signé *Rembrandt* 1635. Avec le mot où l'on a lu *Venetiis.*

Gersaint et Bartsch le nomment: Tête Orientale.

289 **Turc à turban et à sigrette** (tête orientale). *Rembrandt f* 1635 (le d à rebours) et le même mot abbrévié.

288. **L'autre tête orientale** avec le nom de Rembrandt (le e à rebours) et le mot énigmatique, est probablement aussi de cette même année. Copié deux fois par Lievens [1]. Ils représentent tous les trois le même personnage.

Ces trois inscriptions contiennent certainement le mot *geretuckerdt* c'est à dire *retouchée.* C'est là le mot de l'énigme.

Entre 1630 et 1635 il faudra, à mon avis, placer les eaux-fortes suivantes:

55. **Jésus en croix.** Rembraudt f.

90. **Les musiciens ambulants.**

65. **St. Pierre guérissant le paralytique.** Des premières années.

107. **Figure polonaise.**

118. **Polonais portant sabre et bâton.**

115. **Vieillard à courte barbe.** RH à rebours.

241. **La mauresse blanche.** RH à rebours.

255. **Jeune homme à toque de velours.** RH.

? 261. **Petit buste d'homme** à bonnet orné de plumes. Des premières années. Pièce douteuse.

294. **Profil de veillard à courte barbe.**

123. **Griffonnements séparés par une ligne.**

135. **Gueux se chauffant les mains.**

301. **Profil de viellard grotesque.**

270. **Vieillard au grand manteau.** RH. f—

280. **Id. à barbe blanche et à bonnet à rebord.**

245. **Vieille dormant.** Vers 1635.

299. **Petite tête d'un homme qui crie.**

---

[1] L'une des copies de Lievens est en sens inverse; signée I L; après, avec l'adresse: Fran:s v. Wijngaerde. ex. Il en existe aussi une copie par S. Savery, sous le nom de J. Cats.

308. **Griffonnement à cinq têtes et demi figure.** RH. Cette pièce a été coupée en cinq morceaux, portant chez M. Blanc les n°. 109, 290, 291, 292 et 293. Comparez le Vendeur de mort-aux-rats de 1632.

345. **Paysage : le chariot à foin.**

351. **Étude de chien.**

1636.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Samson terrassé et aveuglé par les Philistins. Sept fig. de grand. nat. T. H. 6 p. 3. L. 8 p. 2. cat. de la Galerie. Signé et daté 1636, selon Smith n° 31. Gravé p. T. Landerer en 1760 et p. Jacobi en mezzotinte 1785 et chez *Reveil*, qui mentionne la date 1636.
Galerie de Cassel [1].

Même sujet. Musée de Schönborn ?

Id. Coll. du comte de Harsach à Vienne?

Tobie rendant la vue à son père. Intérieur bourgeois, divers ustensiles sont suspendus au lambris; le plafond est formé de charpentes. Sur la table devant le groupe sont posés un poignard et un châle parsemé de plusieurs couleurs. Sous l'escalier se voit un tonneau (et non pas d'homme). A droite près des 2 fig dans l'ombre, un fauteuil et un rouet. Peinture très-fine de ton et de touche; couleurs grises et brunes; clair-obscur et harmonie admirables. Bois. H. 0.48 L. 0.39. Signé et daté 1636, le dernier chiffre peu lisible. Smith n°. 52. Gravé par Marcenay et avec des différences par Greenwood.
Coll. Carignan 1742, 14 pouces sur 17 *f* 1101 avec un Joseph expliq. les songes, par Rembrandt.
» Gildemeester 1800, 1005 fl.
» George Hibbert 1829, 108 guinées.
Galerie d'Arenberg.

Repos pendant la fuite en Égypte. Le fond, composé de hauts rochers, gris bleu, avec une ville et un grand pont supportant une chapelle, paraît fait de fantaisie. Les figures ressortent contre le feuillage d'un grand arbre; Marie assise, tient l'enfant emmailloté et couché sur une peau. Elle porte une robe rouge, découpée et laissant voir la chemisette; sa tête est couverte d'un voile verdâtre; un couteau et un petit sac pendent par de longues cordes à sa ceinture. Un manteau vert est replié derrière elle. A côté d'elle, Joseph en habit violacé, s'appuie sur une hauteur du terrain. Sa tête rappelle le St. Jérôme, gravé en 1635. La gourde, le bâton, le panier sont exécutés avec un grand fini. Le fond rappelle les précurseurs. La tête de Joseph et sa main sont largement et grassement peintes dans des tons chauds. Marie est la Saskia de l'eau-forte de 1636 et la main gauche de Joseph, tenant un couteau ou stylet, est celle de Rembrandt lui-même (la gauche aussi) dans cette même eau-forte. Tout concourt à placer cette oeuvre en 1635 ou 36. (Un tabl. pareil p. Bol, se trouve au musée de Dresde) B. H. 0.735. L. 0.59.
Eau-forte p. L. Flameng.
Le tabl. se trouva depuis un siècle dans un château dans le Würtemberg, où M. Suermondt l'acquit en 1868. C'est le même qui passa dans une vente à Amsterdam en 1735 et fut vendu *f* 100. comme « un tabl. d'une beauté extraordinaire ». Hoet, I.
Gal. de M. B. Suermondt, à Aix-la-Chapelle.
Mus. de Berlin.

L'ascension de Jésus. Jésus vêtu d'une robe blanche, est porté sur des nuages et monte au ciel; il étend les mains et tourne la tête vers la gloire divine qui s'ouvre au-dessus de lui et au millieu de laquelle paraît le Saint Esprit. Des anges et des chérubins voltigent autour des nuages qui portent Jésus. Des apôtres debout, d'autres à genoux. Tous les objets sont

---

[1] Copie par A. Abel, chez M. Esterhazi, à Vienne.

éclairés par des reflets de la lumière céleste qui entoure le corps de Jésus. Les apôtres sont dans la demi-teinte. Toile. H. 2 p. 10, forme cintrée. L. 2 p. 2 fig. de 8 pouces. Gravé par Hess. Smith 108.

Mentionné dans la lettre de Rembr. de 1636.
Gal. du Stadhouder Frédéric Henri.
Pinacothèque de Munich.

Le retour de l'enfant prodigue. Vu de dos, couvert de haillons, il est à genoux devant son père, qui, vêtu d'une robe jaune avec un manteau rouge, pose ses mains sur les épaules du jeune homme. A droite, un homme coiffé d'un turban, assiste à la scène, appuyé sur un bâton. Au fond, un homme assis, une jeune femme debout et une autre entrant par la porte. Fig. de proportion colossale. Signé RH Rijn. H. 2. 62 L. 2. 5. m. Smith n . 117. Autrefois à Bonn; 1742 coll. Jan de Grise *f* 605. Hoet II. Après dans la galerie de l'Electeur et archevèque de Cologne, Clement Auguste: vendu en 1764 à Paris à M. d'Amezune, 6000 livr. — Eau-forte p. Massaloff.
Musée de l'Ermitage.

Danaé attendant la visite de Jupiter; gr. nat. H. 1.85 l. 2.03. Signé Rembrandt f. 1636 (W. Bode). Eau-forte p. Massaloff.
Coll. Crozat.
Musée de l'Ermitage.[1]

PORTRAITS.

Une dame et un monsieur dans un paysage; costumes riches.
Gravé à l'eau-forte par Marcenay de Guy en 1755 avec la signature: *Rembrandt p.* 1636. Collection du comte de Vence à Paris. H. 4 p. L. 6 p.

Portrait d'un vieux Juif. Coiffé d'une toque noire, il porte un manteau noir à collet rouge, retenu par une agrafe à rubis. La main droite cachée dans le pourpoint. Signé RH f. B. h. 0.51 l. 0.42. Coll. de Morny; 1852 8000 fr. Eau-forte p. Massaloff.
Mus. de l'Ermitage.

Vieille femme, dite à tort la grand-mère de Rembrandt. Daté 1636.
Coll. du comte de Hopetown. (Répétition du tableau qui se trouve chez Sir Ch. Eastlake, daté 1634.)

Manasseh-ben-Israël, âgé de 38 à 40 ans, de face; barbe et moustaches. Grand chapeau à bord relevé, habit boutonné, col rabattu.
Daté 1636. Smith n°. 476.
Gravé en ovale p J. G. Hertel et en sens inverse (forme carrée) par un anonyme.

PAYSAGE.

Paysage d'hiver, avec des patineurs et autres figures. B. H. 6½. L. 8¼. Signature apocryphe: *Rembrandt*, avec l'année 1636. Smith 609.
Galerie de Cassel.

Vue d'Amersfoort. B. h. 0.36 l. 0.35. Gal de Carlsruhe.
Coll. Landauer à Stuttgart.
Coll Suermondt.
Mus. de Berlin.

DESSINS.

Canal dans une ville, avec des arbres; à gauche un moulin et un pont. A la pl. et lavé à l'encre brune. Très-fin. Vers 1636. Coll. Albertine.

Ferme et bois; à la pl. et au bistre comme les eaux-f. de 1636. Coll. Albertine.

Un grand chemin qui conduit à un village, dont on voit le clocher entre les arbres. Sur la route un cavalier et un homme courant, à droite une potence où pend un criminel; des oiseaux planent au dessus. A la pl. et au lavis brun; avant 1640.
Coll. Albertine.

---

[1] L'apôtre St. Paul au Belvéd. à Vienne n'est certainement pas de R.

Ferme et grange; comme les eaux-fortes de 1636. Coll. Albertine.

Petit paysage; ferme, à toit rouge, grange et arbres.
Encre brune. Vers 1632—36.
Mus. Städel, à Francfort s. l. M.

Femme dormant, le buste nu, le bras sur la tête; un garçon montre sa tête de derrière un rideau. Etude pour la *Danaé*. A la plume. Coll. Albertine.

Un carosse à deux chevaux, rempli de personnes, montant la route à grande peine. Large croquis à la pierre noire. Signé *Rembrandt f* 1636.
Mus. de Munich.

Paysage; bois et ferme au fond. Très-beau dessin; large lavis brun.
Mus. de Munich.

Étude d'un groupe de quatre dames; jolis costumes du temps; très-beau; à la pl. Signé *Rembrandt f* 1636.
Mus. de Munich.

Petite maison à palissades. Finement dessiné à l'encre brune.
Mus. de Munich.

Esquisse pour le Tobie d'Arenberg, avec une variante dans la vieille femme, qui tient une coupe. A la plume de roseau, à contours gras et fins. H. 0,174 L 0.132.
Coll. Weber.
" de M. B. Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

Autre esquisse pour le même sujet; ici la femme du vieux Tobie est à genoux auprès de son mari. Au premier plan le chien couché. Croquis vif à la pl. Au Musée Fodor.

? **La fuite en Égypte**, eau-forte de Busch. Signée *Rembrandt f.* 1636.

Ferme au milieu d'un bouquet d'arbres, entourée d'une palissade; au coin droit quelques animaux. Premier plan presque sans travail. Finement dessiné à la pl. avec des lavis d'encre brune. Des années 1635—40, genre de l'eau-forte 325. Coll. Albertine.

Feuille avec deux études: 1°. le Juif au geste menaçant, de l'Ecce Homo de 1636; 2°. la femme de l'eau-forte 129. Gravé par Claussin; Suppl. p. 180.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

37. **Jésus parlant aux docteurs.** RII. 1636 ou 1630.
43. **Le retour de l'enfant prodigue.** *Rembrandt f* 1636.
52. **Ecce Homo.** *Rembrandt f* 1636 *cum privil.*

PAYSAGE.

325. **La grange à foin et le troupeau.** *Rembrandt f* 1636.
316. **L'homme au lait** (gravé dans le même esprit.)
342. **La maison basse au bord du canal.** Présente le même caractère.

PORTRAITS.

183. **Menasseh-ben-Israël.** *Rembrandt f* 1636.
203. **Rembrandt et sa femme.** *Rembrandt f* 1636.
249. **Feuille de 6 têtes, avec Saskia** au milieu. *Rembrandt f* 1636.
250. **Étude de 3 têtes de femme**; en haut celle de Saskia (entre 1634 et 1636, probablement de cette dernière année).

1637.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Le maître de la vigne. Dans une chambre éclairée par une fenêtre cintrée, le maître coiffé d'un bonnet fourré est assis à une table. Il riposte aux objections de deux ouvriers, dont l'un lui désigne ses compagnons. Près de la fenêtre en face du maître est l'écrivain. Un chat joue avec une boule. Une lumière chaude entre par la fenêtre; ton doré; peinture achevée dans les principaux personnages, plus large dans les figures accessoires. (Waagen. p. 177.) Smith n . 115. Signé et daté 1637. Gravé par M. Piert du cab. de Mons. van der Duren, avec le titre: Le négotiant d'Amsterdam, 12 pouces de h. sur 16 d. l. et par Fessard en 1767 T. H. 0.31 L. 0.42 m.
Coll. Crozat
» Houghton.
Musée de l'Ermitage.

L'ange quittant la famille de Tobie. A la porte de la maison les deux femmes; la plus jeune en extase, la vieille pleine d'effroi, laissant tomber sa béquille; le chien aboie. Les deux Tobie à genoux, le vieux prosterné, le jeune regardant l'ange, qui s'envole dans un nuage grisâtre. L'ange est vêtu d'une tunique blanche et d'un châle verdâtre; ses ailes sont vertes à reflets blancs et brun. Bois, H. 0,68. L. 0,52. fig. de 0.25. Signé *Rembrandt f.*∴ 1637.
Gravé par le Baron Denon, par J. de Frey, Malbête (Mus. franç.), Filhol t. 2, par Prévost. Landon t. 2, et par A. F. Oeser. Smith nº. 53.
Coll. du roi en 1754. Musée du Louvre.

La même composition avec l'ange vu de face; elle semble de cette même époque. H. 2 feet 2. L. 1 feet 8. Gravé p. A. Walker 1765, et par J. P. Cook. Smith nº. 54 [1].
Probablement le tableau de la coll. P. C. Hasselaer, 1797 à Amsterdam, où il est dit que »l'ange semble encore regarder et parler à la famille des Tobies.« B. h. 26, l. 21. *f* 705 à Achttienhoven.
Coll. J. A. Brentano, 1822 à Amsterdam. B. h. 6 p. 5 p. l. 5 p. 3 p., *f* 5.90. Les expressions du catal démontrent qu'on avait devant les yeux le tabl. de la coll. Hasselaer.
Coll. Nathaniel Home.
» Wombwell.
1870 Chez M. A. Stevens à Bruxelles. B. h. 53 c l. 37. Il fut d'abord dans les coll. Hooft puis Cavaignac; 1860 vendu à Odier à Paris, acheté p. M Blanc.
Est-ce le même que celui de Wombwell ?

? **Un ermite en prière.** Signé 1637.
Coll. royale à Christiansborg,

Susanne Sur le point d'entrer au bain elle se sent observée et se couvre de frayeur. Dans le feuillage une tête d'homme. Signé au coin droit en bas *Rembrandt f*
f 1637.

B. h. 0,475 l. 0,39. Fig. 0,30. Une bande large de 0,03 à 0,04 est ajoutée à droite. Grav. au trait p. Zeelander. Coll. G. van Slingelandt
Coll. du prince Stadh. Guillaume V en 1770.
Musée de la Haye.

---

[1] Dans la vente du cab. de Fraula 1738 à Bruxelles parut: »Tobie se prosternant devant l'ange et autres figures. H. 2 p. 4. L. 2 p. 2 *f* 300.«

PORTRAITS.

Rembrandt, en buste de 3/4, de grandeur nat. Longs cheveux descendant sur l'épaule, couverts d'un bonnet noir; chemisette, habit vert noir brodé d'une bordure en or. Dans le fond un mur d'appui, un pilier cannelé, des édifices. Bois, forme ovale. H. 0,80. L. 0.62. Signé *Rembrandt f.* 1637. Gravé par de Frey (Mus. franç.). Filhol. t. 4, par Boutwis aq.-forti. Landon t. 2. Lith. p. de Koning. Smith 217. Eau-f. p. Plonski.
Coll. Louis XVI. Musée du Louvre.

Portrait d'homme, dit bourgmestre, à barbe blanche, assis dans un fauteuil. Signé et daté 1637.
Le n°. 280 de Smith T. H. 4 p. 4. L. 3—2. Gravé p. de Frey et Finden
Coll. Gildemeester 1800, *f* 1625.
Gal. Stafford.
Bridgewater gallery

Portrait de Rembrandt, à l'âge de 30 ans; buste de 3/4 à droite, gr. nat. Moustache retroussée, boucles d'oreille, toque noire, casaque brun rouge; deux chaînes d'or; la main gauche à moitié cachée dans le manteau noir. Fond uni, brun. Belle qualité (Bürger). Smith n°. 200. B. H. 2 p. 3. L. 2. p.
Coll. Baring.
Buckingham palace.

Portrait d'homme de forte stature, avec une grande moustache. Il ressemble un peu à Rembrandt. Il porte un bonnet fourré orné de pierres fines, et une chaîne d'or est attachée sur son habit rouge foncé. La main droite porte un bâton à pommeau d'or. Touche large; modelé excellent dans un ton doré clair. Bois. H. 0.97 L. 0.66 Verschok. Signé *Rembrandt f* 1637. Eau-f. par Massaloff [1].
Musée de l'Ermitage.

Portrait de jeune homme, de 3/4, cheveux bouclés, moustaches et barbiche. Haut bonnet rouge, manteau brun fourré, garni d'ornements dorés. Signé et daté 1637. Forme ovale.. B. H. 2—3. L. 1—10½. Smith 336.
Collection de la douairière Stuart, 1841, 150 guin.
" de M. Kalkbrenner.

„**Une tête de vieille femme**, par Rembrandt, peinte en 1637, d'une beauté admirable;" mentionnée dans la vente de Cornelis van Dijk à La Haye 1713, vendue *f* 19. Hoet, Catal. I.

Éléazar Swalmius, ministre protestant. Il est vu jusqu'aux genoux et assis dans un fauteuil sur le bras duquel repose une main; l'autre est ouverte et levée à la hauteur de la poitrine.
Par dessus son habit foncé il porte une toge fourrée; la fraise tuyautée est presque entièrement couverte par la grande barbe grise est carrée; la tête est presque de face; les cheveux gris sont couverts d'une calotte. Derrière le personnage qui semble vous tenir une démonstration et dont l'expression est toute vivante, on voit une table couverte d'un tapis et de quelques grands livres; fond de mur, avec une trace de cintre. Gravé par J. Suyderhoef, P. Goosel, A. Conradus [2]. Signé *Rembrandt f* 1637. Smith 364.
Coll. Orleans 1795 sous le titre de Six.
" Stowe 1848 acheté par M. Farrer. 850 livr. Th. 10 sh., sous le titre de Bourgmestre et gravé dans le Ill. Lond. News, sous celui de R. Anslo.
" Lord Ward.

DESSINS.

Portr. d'Éléasar Swalmius; étude à la pierre noire pour le portrait peint.
Mus. de Dresde.

---

[1] On a nommé autrefois ce personnage Etienne Batory ou Jean III Sobiesky, roi de Pologne et pour justifier cette attribution erronée on a couvert d'une couleur sombre la partie supérieure de la canne, pour en faire un bâton de commandement. — Dr. Koehne, cat. de l'Ermit.

[2] La grav. de Conradus porte que Swalmius était alors depuis 46 ans au service de l'église.
Stolker a fait un dessin d'après le tabl. de Rembr. ainsi que d'après le portr. de Henricus Swalmius, peint par Hals.

L'ange quittant la famille de Tobie; dessin pour le tableau, mais à rebours. Dans le nuage, on aperçoit une partie de la jambe de l'ange, vue sur la plante du pied. Belle expression; à la plume et à l'encre de Chine.
Musée de Dresde.

Le renvoi d'Agar, première pensée de l'eau-forte de cette année. Dessin exposé par M. Gendarme de Bévotte, mentionné p. M Chaumelin, *Trésors d'art de la Provence.*

Grand éléphant, debout; de profil vers la droite. Superbe étude sabrée à la p. noire. Signée *Rembrandt ft.* 1637.
Coll. Albertine.

Le seigneur de la vigne, composition qui rappelle celle du tableau de cette année. Plume et lavis à l'encre brune. H. 0.165 l 0 243. Pièce douteuse. Mus. Boymans.

Études d'éléphant; un de face debout, un couché de profil. Un homme est auprès du premier. Pierre noire; large et belle étude.
Coll. Albertine.

Étude pour le Tobie du Louvre; en sens inverse; l'ange vu par derrière. A la pl. avec quelques touches de lavis.
Coll. Suermondt.
Mus. de Berlin.

Tobie assis, de face; sa femme, derrière lui, lui fait des reproches. Accessoires: la chèvre, un balai, un tonneau, une chaise. Au premier plan un pot au feu. A la pl. Douteux.
Coll. Albertine.

Le départ du jeune Tobie. Deux figures, l'une jeune, l'autre âgée, s'embrassant devant une maison dont on voit l'auvent (d'une forme comme sur l'eau-forte « Trois figures Orientales ».) Au trait à la plume.
Coll. E. W. J. Bagelaar 1837, qui l'a gravé en fac-simile; P. O van der Chijs, vendu à la Haye 1868 *f* 20, à M. Neville D. Goldsmid, à la Haye.

Tobie prenant le poisson; l'ange, debout aux petites ailes déployées, porte un grand chapeau de paille; paysage montagneux; contour à la plume et léger lavis de brun. Mus. de Dresde.

L'ange montrant le poisson à Tobie, qui est assis par terre; beau croquis à la pl. et lavé de quelques teintes. Musée de Dresde.

Tobie agenouillé ouvrant le poisson; l'ange s'incline à côté de lui; le chien se désaltère à la rivière; beau paysage. A la pl et lavé de brun. H. 0 187. L. 0.265. Coll. J. de Vos Jbz

La famille de Tobie recevant le jeune Tobie, qui revient et se prosterne devant son père. A droite la porte ouverte, par où l'on voit l'ange qui attend en bas, et des maisons; larges contours et lavis de brun. Superbe dessin. Mus. Fodor.

Le vieux Tobie assis près d'une cheminée; un jeune homme à genoux devant lui. Contour à la plume. Mus. de Dresde.

Le vieux Tobie assis dans une chambre se soutient aux bras de sa chaise, tandis que son fils lui oint les yeux; l'ange debout est à côté. Large contour au pinceau à l'encre brune.
Musée de Dresde.

L'ange quittant la famille de Tobie, grande feuille, à la pl. et à l'encre brune; l'ange à gauche; les pieds encore visibles dans le nuage lumineux. Très-beau. Coll. Albertine.

Même sujet, autrement composé; les deux Tobie prosternés, de profil à gauche; à droite la lumière où l'ange a disparu. Très-beau d'effet et de gestes.
A l'encre de Chine et à l'encre brune.
Coll. Albertine.

Tobie assis auprès de la fenêtre; sa femme derrière lui; son fils guérit ses yeux. Contour et lavis brun. Douteux.
Coll. Albertine.

Tobie ouvrant le poisson; magnifique paysage. Large contour et lavis à teintes plattes à l'encre brune.
Coll Albertine.

Tobie effrayé par le poisson se recule: fond de montagnes, avec petites figures au lointain. Lavis brun.
Coll. Albertine.

Tobie marchant avec l'ange; large contour à la plume de roseau et au lavis brun.
Coll. Albertine.

Tobie assis; sa femme au rouet; l'ange se tient auprès d'eux; à droite le jeune Tobie coupe du pain pour son petit chien. A la plume et lavis à l'encre brune.
Coll. Albertine.

Petite étude d'homme avec chapeau; léger contour; fait avec esprit. Vers 1636–38.
Mus. de Munich.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

3. **Agar renvoyée par Abraham.** *Rembrandt* *f.* 1637.

ÉTUDES.

258. **Jeune homme assis et réfléchissant.** *Rembrandt* (Copie par N. de Man, 1828) *f.* 1637.

269. **Juif à bonnet agrafé de pierreries.** *Rembrandt* *f.* 1637.

251. **Trois têtes de femme,** dont une qui dort. *Rembrandt* *f.* 1637.

1638.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La noce de Samson. Figures entières. T. H. 4 p. 5. L. 6—3. Signé *Rembrandt f.* 1638. Lithogr. p. Hanfstängel. Eau-f. p. N. Massaloff 1875.
Musée de Dresde.

Le Christ en jardinier. A droite le tombeau où conduisent quatre marches. Sur la pierre tumulaire est assis un ange blanc aux ailes étendues; un autre assis sur un plan plus élevé est coupé par le pan latéral du cadre. Tout le fond de ce côté est composé d'un roc couvert d'ombre. Sur la marche la plus élevée du tombeau est agenouillée Marie en vêtements rouges, un vase de parfum devant elle. Elle est dans l'ombre, mais elle retourne la tête, qui reçoit un coup de lumière, vers Jésus, debout auprès d'elle, de face au milieu de la composition. Il a une longue robe blanche ceinte à la taille; à sa ceinture une sorte de couteau dans une gaine. Grand chapeau de paille; longs cheveux bruns roux tombant sur les épaules. Il appuie sa main gauche sur la hanche et de sa main droite il tient une pelle. La tête est dans la demi-teinte sous les ailes du chapeau; mais la draperie blanche est en pleine lumière. Toute la gauche est occupée par une percée de paysage où l'on voit Jérusalem. En bas deux figures. Bois H. 2 p. 6. L. 2 p. 8. Signé sur la pierre du tombeau: *Rembrandt f.* 1638. Smith 103.
Coll. Mad. de Reuver 1736.
Prince de Hesse Cassel.
Présenté en 1806 à l'impératrice Josephine, à la Malmaison.
A la vente de cette coll. en 1816, il fut vendu à George IV.
Buckingham-palace

Joseph racontant ses songes à son père et ses frères. Composition analogue à celle de l'eau-forte de cette année. Esquisse en grisaille, sur papier. H. 1 p. 8½. L. 1 p. ¾. Signé *Rembrandt f.* 16 . . Smith 18.
Coll. W. Six 1734 *f* 84.
» de Vos 1833 *f* 1470.
» J. P. Six van Hillegom.

? **Marie avec l'enfant, les évangelistes Marc et Luc, et plusieurs autres figures.** Daté 1638. Rathgeber p. 68.
Coll. Fesch, à Bâle.

? **Paysan debout.** *Rembrandt f.* 1638. Claussin Suppl. p. 117.

? **Buste d'homme**, avec chapeau à plumes. *Rembrandt f.* 1638.
Gravé par Wilson.

PORTRAITS.

Un vieillard, de face, la tête découverte, presque chauve; longue barbe et moustaches grisonnantes. Il est vêtu d'un habit brun; la main droite est ramenée vers la chemise à la hauteur du cou. Buste de grand. nat. Fond gris brun. Étude largement brossée. Signé *Rembrandt.* B. forme ovale, H. 0.70. L. 0.56. **1638.**
Gravé par Claessens dans le Musée français. Landon t. 2, Filhol t. 1. Musée du Louvre.

Rembrandt tenant sa femme sur son genou. Grand. nat., figures presque entières. Toile H. 5, 9. L. 4, 8. Signé sur le fond à gauche *Rembrandt f.* Le tableau doit dater de 1636 à 38
Il fut acheté 2500 livres pour le roi de Saxe à la vente Araignon à Paris, en 1749.
Gravé p. H. Witthöft; par Riedel 1764, par Hertel; par A. H. Payne.
Lithographié par F. Hanfstängel, par C. Wildt 1836 et p. A. Maurin.
Gravé à l'eau-forte p. S. Fessard sous le titre: Les œuvres de la Vigne; p. H. Bürkner.
Musée de Dresde

Guerrier à grand casque; à mi-corps, de grand. nat. le corps de profil, la tête se retourne vers le spectateur. B. H. 2′10″. L. 2′4″. Signé et daté 1638.
Musée de Brunswick.

PAYSAGE.

? **Paysage,** avec plusieurs figures et du bétail. Signé et daté 1638. B. H. 1 p. 4½. L. 1, p. 11. Smith 600.
Coll. Vassal St. Hubert 1773 . . . 851 fr.

DESSINS.

Vertumne et Pomone. Dessin à la plume, daté 1638.
Claussin sculpsit? R. Weigel, Cat. de facsimiles.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

1. **Adam et Ève.** *Rembrandt f.* 1638.
4. **Abraham caressant Isaac.** *Rembrandt f.* gravure de 1637 à 39.
9. **Joseph racontant ses songes.** *Rembrandt f.* 1638.

ÉTUDES ET PORTRAITS.

200. **La petite mariée juive, ou Sainte Catherine.** *Rembrandt f.*
Copie par Novelli. **1638.**

233. **Rembrandt au bonnet à plume.** *Rembrandt f.*

1638.

216. **Rembrandt au bonnet plat.** Ce portrait me semble être de la même année que celui du n°. précédent, auquel le visage ressemble beaucoup.

On voit faiblement, sur la belle épreuve à Amsterdam, quelques lettres du nom et l'année 163 .; le 3 est bien visible. Pièce douteuse.

352. **Le chien endormi.** C'est le chien de la grisaille **Joseph racontant ses songes**; il est ici en sens inverse.

1639.

PEINTURES.

COMPOSITIONS ET SUJETS.

Les deux frères de Joseph montrant son habit ensanglanté à leur père. Benjamin s'amuse avec un oiseau. Daté 1639. H. 4 p. 6. L. 4 p. 6, environ. Smith n°. 19.

Coll. d'un artiste à Paris 1773... 1160 fr.

» Earl of Derby.

Même sujet. Le patriarche est vêtu d'une robe rouge et jaune; il est debout dans une salle revêtue de marbre; le petit Benjamin, tenant un oiseau à la main, regarde avec curiosité la tunique ensanglantée que ses deux frères présentent au père. Cela paraît la même composition du tabl. de lord Derby.

Fig. de grand nat. à mi-corps H. 1.55. l. 0.68 Selon Waagen, de Eeckhout.

Musée de l'Ermitage.

Jésus sortant du tombeau. T. cintrée, H. 2'10". L 2'2". Signé *Rembrandt.*. Smith n°. 102 Peint en 1639 pour le Stadhouder des Pays-Bas, le prince Frédéric Henri. En 1781 dans la gal. élect. de Dusseldorf [1]. Gravé par Hess.

Pinacothèque de Munich.

La mise au tombeau. Composition analogue à celle qui suit. T. cintrée. H. 2'10". L. 2'2". Signé *Rembrandt;* peint en 1639 pour le Stadhouder des Pays-Bas. Gravé p. C. Hess. Smith 98. En 1781 dans la gal. élect. de Dusseldorf.

Pinacothèque de Munich [2].

La mise au tombeau; onze figures, sans compter celles du fond. Signé sur la tombe *Rembrandt f.* 1639. T. H. 3,5½. L. 2,5. Smith n°. 99.

Celui que Smith a mentionné sous le n°. 100 est le même. Basan l'a gravé sous le titre: *Les morts ensevelis.*

Coll. Munter douairière van den Sanden; vendu ƒ 1038 à Lormier.

Coll. W. Lormier à La Haye, 4 juillet 1763. (Terwesten Cat.) » composition avec beaucoup de fig. T. H. 3 p. 1. L. 2 p. 2½. Vendue ƒ 2300 au Musée de Dresde.

Un chasseur suspendant un butor. Fig. de gr. nat. jusqu'au dessous des genoux. Smith n°. 171. B. H. 4—4½ L. 3—1¾. Signé *Rembrandt f.* 1639. Gravé p. Riedel. Acheté par le roi Auguste III, 400 flor.

Depuis 1826 au Musée de Dresde.

---

[1] Au revers se trouve l'inscription: Rembrandt creavit me P. H. Brinckmann resuscitavit me 1755. Probablement le tableau aura été restauré par ce peintre. Nouv. catalogue de la Pinacothèque, 1865.

[2] Dans la coll. J. van Blooken, 1707 Amsterd : **une mise au tombeau** » d'une beauté extraordinaire » (Hoet, col. 1. p. 99. ƒ 290).

Id. coll. Bicker van Zwieten, 1755 la Haye

» » Gillis van Hoven, Amsterd. 1755 h. 8 p. 8 l. 3 ƒ 60.

Esquisse du même sujet, dans l'inventaire de Rembr.

Id. Grisaille d'un ton chaud. A Glasgow college.

Étude d'un butor, d'après nature. Étude qui a probablement servi au tabl. du chasseur. Mentionné dans l'inventaire de Rembrandt: « Een pitoor, naa 't leven, van Rembrant ».

PORTRAITS.

La mère de Rembrandt, les mains sur un bâton. A mi-corps, de grand. nat. Elle est vue de face, la tête enveloppée d'un mouchoir blanc et recouverte d'un capuchon de velours brodé d'or. Elle est vêtue d'une pelisse fermée par devant avec une agrafe en or. B. forme ovale. H. 2′—6″. L. 2′. Smith 561. Signé *Rembrandt*
f. 1639.
Musée de Vienne.

La mère de Rembrandt. Assise dans un fauteuil, vêtue de brun avec pardessus noir, la tête couverte d'une coiffe noire. Ses deux mains jointes reposent sur les genoux.
Fig. à mi-corps. T. H. 1.09 L. 0.84 m. Eau-f. par Massaloff. Coll. Crozat.
Musée de l'Ermitage.

La mère de Rembrandt. La tête couverte d'une draperie rouge, elle porte un manteau noir doublé de fourrure, par dessus une robe grise. Elle est assise et tient les mains sur les genoux. A mi-corps. Signé *Rembrandt f.* Eau-f. p. Massaloff. Brühl. T. H. 0.74 L. 0.63 m.
Musée de l'Ermitage.

Portrait de Rembrandt, le bras appuyé sur un mur; connu par l'estampe gravée par Rembr. H. 7¼ pouces, mesure d'Amst., L. 5½.
«Vendu avec un autre petit panneau de Rembr. f. 21 en 1765 à Amst. dans une coll de tableaux venus de Saxe;» Terwesten, cat. p. 443.

Portrait d'homme, en pied, de grand. nat. Visage frais et rond, cheveux blonds ainsi que la moustache relevée et la mouche. Costume noir, col rabattu. Le fond se compose d'un vestibule. Smith 371. T. H. 6 p. 6. L. 4—1. Eau-forte par Unger et Massaloff.
Signé *Rembrandt ft* 1639.
Galerie de Cassel.

Dame d'un âge moyen; presque de face; bonnet noir descendant en pointe sur le front; costume noir, grande collerette plate. Signé et daté 1639. T. H. 2. p. 2. L. 1 p. 10. Smith 538.
Coll. Th. Emmerson.

Portr. de jeune femme; de gr. nat. jusqu'aux genoux; de ¾ à gauche. Elle descend d'un perron dont la main gauche effleure la rampe en pierre. Elle porte une robe noire, ornée de broderies d'un ton d'or; à la gorge la fine chemise est visible et pardessus elle porte la grande collerette à triple rang de dentelles. Aux oreilles, aux bras, au cou des rangs de perles; une broche précieuse; un mince cordon avec un petit bijou pend au cou. La main droite pend le long du corps, la gauche tient un éventail fermé. Les poignets ornés de manchettes en dentelle. Un cintre est peint en haut. B. L. 106 c., l. 80 c.; signé *Rembrandt f* 1639.
Gravé par L. Flameng. Chez M. van Weede v. Dijkveld à Utrecht.

Vieillard à barbe grise; Smith 439. Forme ovale; l'estampe signée: *Rembrandt f* 1639. Joseph Longhi sc. 1800.
Musée de Metz; offert en 1866 par le marquis d'Ourches.

PAYSAGE.

Paysage montagneux; au premier plan un torrent se fraie un passage dans les terrains rocheux et retombe en cascades jusqu'au bord du tableau, tandis qu'une branche s'écoule vers le second plan, où se trouve un pont en bois que traverse un piéton. Au milieu un grand arbre; au second plan des arbres et des maisons suivent la ligne ondulée du terrain; au lointain, dans une lumière claire, une montagne surmontée d'édifices et d'une tour. Ciel nuagé; effet de lumière sur le second et troisième plan. Décrit d'après l'eau-forte de J. de Frey, 1801: portant à gauche le nom de Rembrandt et 1639. Le tableau se trouvait en 1801 dans le cab. de M. De Merrene.

DESSINS.

Le Rokin, canal à Amsterdam; pris du côté du Binnenamstel. A la plume et lavé à l'encre brune; grand et superbe dessin, exécuté probablement du temps où Rembrandt demeurait ur le canal dit Binnenamstel en 1639. Coll. Albertine.

Croquis au pinceau à l'encre brune, du portrait de Castiglione par Raphael. Un carré est tracé à l'entour, à gauche on lit.: *de Conterf batastae Kastijlijone van Raefael;* à droite: *verkoft voor* 3500 *gulden;* en dessous: *het geheel Caergesoen tot Luke van Nuffeelen heeft gegolden* fl. 59456: — Ano 1639.
(portrait de Baptiste Castiglione par Raphael — vendu *f* 3500, — la cargaison entière à . . . . a valu fl. 59456: anno 1639.) —
Coll. Albertine.

Portrait de femme, avec l'inscription *tytsya* [*Titia*] *van Ulenburg*, 1639. (W. Bode.)
Coll. Crozat.
Musée de Stockholm.

Un traineau tiré par un cheval; un homme est assis dedans, un autre court après. Au fond encore deux figures. Signé *Rembrandt fecit* 1639.
Musée de Munich.

Jésus en croix, de face; à gauche un cavalier à turban; au pied de la croix la Madelaine; à droite Marie évanouie est entourée d'hommes et de femmes. Au fond la ville. Contour délicat et léger lavis. Vers 1636—39. Musée Städel, à Franckfort s. l. M.

L'annonciation. Dans une vaste et haute salle, à gauche Marie se prosternant, devant l'ange qui apparaît dans un nuage lumineux. Légers coutours avec quelques lavis à l'encre brune et à l'encre de Chine. Dessin grandiose. Style de l'eau-forte *La mort de la Vierge.*
Coll. Albertine.

Juda demandant à Jacob de lui confier Benjamin. Abraham tient l'enfant entre ses genoux; Sara est au lit. Léger croquis à la plume, vers 1635—39. Signé *Rembrandt f.*
Coll. Albertine.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

22. **La présentation au temple.** *Rembrandt f* 1639.

70. **La mort de la Vierge.** *Rembrandt f* 1639.
Copie en sens inverse et une autre par Denon.

79. **La jeunesse surprise par la mort.** *Rembrandt f* 1639.

PORTRAITS ET ÉTUDES.

189. **Le receveur Uyttenboogaerd.** *Rembrandt f* 1639.

234. **Rembrandt appuyé.** *Rembrandt f* 1639.
Copies par Novelli, Bartsch, Gersaint, Errard, Burnet, J. W. Kaiser.

101. **Juif à grand bonnet.** *Rembrandt f* 1639.

116. **Médecin tâtant le pouls à une malade;** étude pour le médecin dans *La mort de la Vierge.* Cette jolie pièce reproduit exactement ce personnage, mais à rebours.

1640.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Agar renvoyée par Abraham [1]. Paysage avec des fabriques; effet de matin. Agar, en costume oriental, est montée sur un âne; ses gestes expriment la douleur. A sa droite le patriarche qui étend les bras, à gauche Ismael, qui tient la bride. B. H. 1 p. 8½. L. 1 p. 9½. (environ). Smith n°. 3 Daté 1640.
Coll. Fabritius, H. 1 p. 3 L. 1 p. 9½. Haarlem 1740, fl 320.
» L. Crespigny Esq. (du temps de Smith.)

Sainte famille; petit tableau; vers 1640 suivant M W. Bode.
Musée des Uffizi, à Florence.

La Pythonisse d'Endor. La Pythonisse assise devant une table et tenant un livre ouvert, évoque l'ombre de Samuel, qui apparaît debout, la tête retournée de face; longue barbe blanche; turban jaune, ample manteau bordé d'or. Saül cuirassé et casqué se posterne à terre. Fond mystérieux. (Peint vers 1640). T. H. 1,08. L. 0.80. Comparez le n°. 30 de Smith.
Gal. Schönborn, à Pommersfelden; vendu en 1867, 25000 fr.

La salutation. La rencontre d'Élisabeth et de Marie se passe à l'entrée d'un grand édifice au porche cintré. Élisabeth porte un vêtement rouge et un voile de couleur jaunâtre sur la tête; près d'elle un petit chien; Marie, un vêtement brun (bleu?) et une espèce de bonnet blanc; Zacharie appuyé sur un garçon, descend les marches; sa tête est la même que celle du vieux Tobie d'Arenberg. Derrière la Vierge, une négresse, dont la figure se retrouve dans la servante de Bethsabée (coll. Steengracht), lui prend son manteau; un peu plus loin en bas, un domestique avec un âne. Au coin du porche, un paon, des poules, et du feuillage. Fond de bâtiments. Bois, H. 1 p. 9. L. 1 p. 6, cintré. Smith n°. 57. Signé *Rembrandt f.* 1640. Gravé par Burnet 1813. Apporté vers 1807 en Angleterre (Nieuwenhuys).
Coll. du roi de Sardaigne; acheté en 1812 par le marquis de Westminster; à Grosvenor House.

Le ménage du menuisier, ou la Sainte famille. Le jour entre à gauche par la fenêtre cintrée, près de laquelle Joseph, vu de dos, est occupé à raboter une planche. Au milieu est assise une vieille femme avec un grand livre et ayant des lunettes dans la main; près d'elle Marie qui allaite son enfant. Devant elles, le berceau avec une couverture rouge. A droite, la haute cheminée avec un chaudron sur le feu. En haut une bande de bois d'environ un centim. est ajouté. Smith n°. 73. B. H. 0,41. L. 0,34, fig de 0,15. Signé *Rembrandt f.* 1640.
Gravé par Martini, terminé au burin par Le Bas, 1772, p. Probst, de Frey 1808 dans le mus. fr. Filhol t. 5, par Devilliers. Eau-forte, par Veyrassat, en 186..
Coll Isaac van Thye 1701, *f* 900.
» de Verrue.
» Gaignat 1768, 5450 livr.
» Choiseuil 1793, 17,120 livr.
Musée du Louvre.
C'est probablement le tableau des coll. Jacque de Roore, vendu à M. Lormier *f* 125; à la vente Lormier à La Haye, B. H. 1 p. 9. L. 1,4½, en 1763 il valut *f* 400; acheté par Cocq. décrit: « Sainte famille dans une chambre où tombe un rayon de lumière. »

La descente de croix. Le corps de Jésus est étendu sur un linceuil; la Vierge se prosterne sur le corps. Une femme et un des disciples sont près d'elle. Un vieillard aux cheveux blancs s'incline vers le corps mort, élevant la main droite. Aux pieds de Jésus, une femme âgée; près de la croix, un jeune homme. Un des ouvriers est encore sur l'échelle. D'un style large. T. H 5 p. L. 5 p. 6 environ. Smith n°. 95. Signé et daté 1640.
Coll. du marquis d'Abercorn.

---

[1] Même sujet, « peinture très-achevée » H. 22½ pouces. L 30½, vendue en 1738 à la Haye à la vente de M. A. Bout *f* 105. Hoet, vol. I.
Id.? vente 1739 Amsterd. *f* 42. Hoet, I.
Id.? » 1755 La Haye, vente van Haansbergen *f* 21. Terwesten catal.
Comparez les n°s 4 et 5 de Smith et les tabl. aux mus. de Turin et de Munich.

Un marchand de lunettes; mentionné par Scheltema, *Aemstels Oudheid*, 1r. vol.: „**Anno 1640 gheooft een stucxken, daerin een brilleman**, van Rembrant, geteykent n°. 56 voor *f* 31.10."

PORTRAITS, ÉTUDES.

Rembrandt. Vu de ¾, de gr. nat. une toque noire sur la tête; casaque bordée de fourrure; le bras droit appuyé sur la bordure d'une fenêtre, il regarde vers le spectateur. T. H. 3 p. 3. L. 2 p. 7½. Signé *Rembrandt f.* 1640. Eau-forte (inedite) par N. Massaloff.
conterfeyct.
Coll. du général Dupont à Paris; acheté en 1861 de ses héritiers pour la National gallery.

Rembrandt âgé d'une trentaine d'années; de ¾, bonnet foncé, habit brun foncé, collet en fourrure, manteau fourré qu'il soutient de la main gauche. Double chaîne d'or. Smith n°. 214. T. H. 2 p. 8. L. 2 p. 4.
Coll. du Duke of Bedford.

Portrait de Rembrandt; buste de grand. nat. la tête regardant un peu en haut, presque de face; petite moustache et mouche blondes, cheveux bruns; petite toque bleu foncé; habit foncé à fourrures; deux chaînes d'or, que touchent les doigts de la main gauche. Fond gris clair; cintre peint. Le style et la touche font ranger ce tableau entre 1630—40. Signé *Rembrandt.*
Coll. Sir Richard Wallace.

Portrait de jeune homme à moustache noire; toque violette, habit de la même couleur à rayes; hausse-col en fer et chaîne d'or. Touche large et fondue. Entre 1635—40. Signature: *Rembrandt f.*
Coll. Sir Richard Wallace.

Portrait d'homme d'un âge moyen, mi-fig. de gr. nat. Dans une embrasure de fenêtre dont la main gauche écarte le rideau, tandis que la droite, appuyée sur un coussin, tient un rouleau de papier. Manteau foncé, chemisette plissée, triple chaîne d'or avec croix; toque de velours, longs cheveux. Beau ton doré, exécution soignée; vers 1640; Waagen.
Gravé en manière noire par W. Pether d'après le tableau qui se trouvait alors en 1767 dans la coll. du comte de Lincoln.
Coll. du duc de Portland.

Portrait d'homme, dit Le doreur de Rembrandt, probablement le peintre Doomer. Buste de gr. nat. de ¾. Chapeau à larges bords; collerette molle. Sa main droite, vue en raccourci, soutient les plis du manteau qui descend de l'épaule gauche. B. H. 0.73. L. 0.64. Signé *Rembrandt f* 1640. (Smith n°. 334 signale la date 1646, à tort si c'est ce même tableau). Gravé par N. Dupuis Jr. (Coll. An. Cousin); en manière noire par Dixon; eau-forte par L. Flameng. Coll. à Genève. Coll. An. Cousin, à Londres. Coll. van Eyl. Sluyter, Amst. 1802. 5,005 fr. Coll. de Morny à Paris; vendu en 1865, 155,000 fr.
Coll. du duc d'Ancaster.
Coll. Mad. de Morny.

Jeune femme à bonnet rouge et vêtue d'une jaquette brune à revers rouges; elle est assise et tient un enfant sur ses genoux. Étude achevée d'un faire magistral. Daté 1640. B. H. 10 pouces. L. 9. Smith 176.
Coll. Pourtalès 1826, 33 guin. Coll. Peter Rainier Esq. Aujourd'hui en Angleterre; acheté en 1865 par M. van Cuyk.

Portrait d'une vieille femme, âgée de 87 ans, comme l'indique l'inscription sur le fond à gauche. Elle est vêtue d'une robe noire fourrée et assise dans un fauteuil, les mains croisées. La tête fine et spirituelle est entourée par les blancs de la collerette et du bonnet, et vivement éclairée. Le fond est clair; peinture très-détaillée dans le visage ridé par l'âge et dans les mains. Coloris chaud et doré. B. H. 0.69. L. 0.60. Signé à droite près du fauteuil *Rembrandt f* 1640 ou 1646.
Gravé à l'eau-forte dans le catal. San Donato, par Braquemont.

Coll. Gerrit, à Bruxelles.
» Muller, à Amsterdam, 1827.
» du comte de Robiano à Bruxelles.
» D Nieuwenhuis, »
Gal. Demidoff à San Donato, près de Florence.
Vendu à Paris 1868, 55,000 fr. à M. Narishkine.

Portrait de jeune femme; de grand. nat. jusqu'aux genoux. Yeux bleus, bouche riante, cheveux blonds tombant sur les épaules. Petit bonnet brodé d'or et toque de velours brun rouge, avec plume jaune. Perles au cou et aux oreilles; robe découpée, jupe rouge. Mains gantées. La figure et le buste éclairés de la gauche. Gamme chaude. Signé *Rembrandt* 164 ..
Coll. du comte Luckner à Alt Franken près de Dresde; une copie est au musée de Darmstadt. (G. Müller).

? **Buste d'un philosophe.** Signé *Rembrandt f* 1640.

? **Abraham parlant à son fils Isaac.** *Rembrandt f* 1640. Parmi les eaux-fortes par Busch, inspecteur de la gal. du duc de Brunswick, d'après des tableaux ou dessins.

Paysage à grands arbres touffus, avec des figurines de Juda et Thamar. Signé à gauche *Rembr.* 1640. T. h. 91 c. l. 1.47. Provenant d'une galerie de la Saxe. Chez M. Miethke à Vienne.

Petit paysage; bois avec fermes et grange; au premier plan de l'eau avec un bateau dans lequel deux hommes. Même époque que le grand paysage de 1640 chez M. Miethke.
Pinacothèque de Munich.

DESSINS.

Deux projets pour la décollation de St. Jean; à la plume. Mus. de Munich.

La décollation de St. Jean Baptiste. Intérieur d'édifice, au fond des voûtes: au milieu un homme aux épaules nues est agenouillé; le bourreau tire son glaive; à droite une botte de paille, une cruche, un homme debout; plus haut la rampe d'un escalier avec plusieurs personnes, dont une femme avec une espèce de couronne (la fille de Hérodiade). A la plume et au lavis brun. Projet pour l'eau-forte de 1640.
Coll. Albertine.

Portrait de C. N. Anslo, daté 1640, dessin à la sanguine rehaussé de blanc, qui a servi à l'eau-forte de 1641, comme l'indiquent les traits servant au calque.
Signé *Rembrandt f* 1640.
Coll. Goll van Frankenstein 1833, *f* 250.
Lord Aylesford.
British Museum.

Autre portrait de C. N. Anslo, en pieds et assis; à la plume et à l'encre brune avec quelques retouches à la gouache et au crayon rouge, sur papier brun. Signé *Rembrandt f* 1640.
Coll. Th Laurence et W. Esdaile.
Coll. de M. E. Galichon, facsimilé par Baudran, *Gaz. des beaux arts*, 1866. C'est peut-être le même dessin qu'on trouve dans la vente van Eyl Sluyter, 1814, « *un portrait de Anslo assis sur une chaise;* il fut vendu *f* 101 à M. Brondgeest. Coll. Verstolk 1847 *f* 1009.
Vente Galichon 1875, 7,300 francs.

La mise au tombeau; croquis de figures portant le corps de Jésus. Sabré de traits sûrs et vigoureux à la plume. Au verso, croquis au trait pour la *décollation de St. Jean Bapt.*; les figures exactement semblables à l'eau-forte de 1640.
Coll. Vis Blokhuyzen, 1871 *f* 11 —
Coll B. Suermondt.
Musée de Berlin.

Esquisse pour le ménage du menuisier. Intérieur bourgeois, avec Marie près de la fenêtre; composition pareille au tableau du Louvre. Exposé à Leeds en 1868 par le duc de Devonshire.

Rempart de ville, à Amsterdam? avec des arbres, des maisons, une porte de ville etc. Signé *Rembrand f* 1640. H. 0.195. L. 0.31. Le dessin porte les armoiries de Ploos van Amstel.

Coll. J. de Vos, vendue 1833, *f* 400.
" Six v. Hillegom, vendue 1851, *f* 900.
" J. de Vos Jbz. à Amsterdam.

Croquis à l'encre brune de la fig. de St. Jean Baptiste de l'eau-forte de cette année n°. 40
Coll. Ch. Blanc.

Décollation de St. Jean Baptiste. A la pl. et lavé à l'encre brune; composition analogue à l'eau-forte 40. H. 0 161 l. 0 252.
Coll. J. de Vos Jz.

Deux études pour le paysage aux trois chaumières; à la plume et lavés à l'encre brune. Vente Andreossy 1864, à Paris, 165 fr.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

40. **Décollation de St. Jean Baptiste.** *Rembrandt f* 1640.
12. **Le triomphe de Mardochée.** Style de 1640 à 45.
59. **La Vierge de douleur.** Style de 1640.
33. **Sainte famille ou Vierge au linge.** RH. Cette pièce est dans le goût italien.
54. **Jésus en croix.** Forme ovale. Vers 1640.
202. **La femme malade.** Vers 1640.
121. **Le patineur.** Entre 1636—40.
240. **La jeune fille au panier.** Vers 1640.
271. **Vieillard** au bonnet fendu, *Rembrandt f* 1640.
346. **Le taureau**; fond de paysage. *Rembrandt f* 164.
322. **Le canal.** Vers 1640.

ENTRE 1632 ET 1640.

19. **L'adoration des bergers.**
27. **Fuite en Égypte**, griffonnée.
(La planche a été coupée, cintrée, et ne représente alors que Joseph — "*Het Josephie in 't poortje*" (le petit Joseph dans la porte).
30. **Repos en Égypte**; effet de nuit.
~~77. Saint Jérôme en méditation.~~
109. **Paysan à mi-corps**, les mains derrière le dos.
122. **Griffonnement** avec les deux croquis de femme couchée etc. Entre 1635 et 40.
125.
126. } **Gueux debout.** Gravure entre 1635 et 40.
127. **Un gueux** (portant une hotte) et sa **femme** (avec un petit enfant), dans une grotte.
137. **Paysan déguenillé**, les mains derrière le dos.
142. **Gueux estropié** (comparez le n°. 136 de 1630).
268. **Vieillard**, portant la main à son front.
330. **Le verger et la grange.**
337. **Le paysage à la vache qui s'abreuve.**

Bartsch
215. **Paysage au carosse** (supprimé par M. Blanc).
286. **Vieillard à grand bonnet.** *Rembrandt* et au-dessus R à rebours.
328. **L'obélisque.**

1641.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

L'ange quittant Manoé et sa femme. Le couple est agenouillé devant un autel, sur lequel est l'offrande, au-dessus de la flamme on voit disparaître l'ange. Manoé est vu presque de face au milieu du tableau, les mains jointes; à côté de lui sa femme, vue de profil, s'agenouille les mains jointes. Tous les deux baissent les yeux. Grandeur nat. Toile, H. 8 p. 7. L. 10 p. Smith n°. 35. Signé *Rembrandt f* 1641. Gravé par Houbraken.
Musée de Dresde.

Paysage avec Booz et Ruth; au premier plan près d'un grand arbre, Booz debout et Ruth agenouillée, tenant une gerbe d'épis. Fond de paysage étendu avec figures, des vaches, une rivière, un pont où passe une charette, etc. Toile, H. 0435. L. 0.68. *Rembrandt f* 1641. Grav. sur bois, Gaz. des beaux-arts 1874.
Coll. James Gray à Versailles, 1863.
Gal. Suermondt.
Musée de Berlin.

Susanne surprise par les deux vieillards; fond de rochers, d'arbres et de bâtiments. Fig. de gr. nat. Toile, H. 2 p. 5½ L. 3. Signé *Rembrandt f.* 1641. Gravé par Earlom en 1769, d'après le tableau de Jos. Reynolds. A sa vente en 1795 il fut vendu 156 livr. st. C'est le même tableau que Smith décrit sous le n°. 41, vendu en 1766 à la vente Avid 2760 fr. et en 1738 à la vente du baron Schönborn à Amsterdam, *f* 700, le catalogue le dit «excellent». Les mesures données par Hoet, t. I sont à peu près celles du tableau de Reynolds.

Étude de Susanne, pour ce tableau. H. 0 62 l. 0.48.
Coll. Perrier.
» de M. Lacaze à Paris. — Au Louvre.

Le père règlant la dot de sa fille. Mi-figure de face à gr. barbe et moustache; il est assis derrière un pupître sculpté sur lequel repose un livre, et il a une plume à la main; robe fourrée, bérette, chaîne d'or. Rembrandt pinx. 1641 G. F. Schmidt fec. aqua forti 1770; d'après le tableau du comte de Kamke. Smith 411.
Coll. du comte Lanckoronski à Vienne.

Saint Jérôme; eau-forte par Busch. *Rembrandt f.* 1641.

Jésus apparaissant à Marie, id id.

PORTRAITS.

Portrait de jeune femme; connu sous le titre de **La fiancée juive.** De face, la figure souriante; debout dans un encadrement noir, sur la rampe duquel reposent les deux mains. Grand bonnet rouge foncé, longs cheveux chatains pendant des deux côtés sur les épaules; deux perles comme pendants d'oreille; robe fourrée; deux chaînes d'or, ceinture autour de la taille, corsage tressé; robe rouge à larges manches, fermées aux poignets. Smith 567. Signé *Rembrandt f* 1641. Gravé par G. F. Schmidt, coll. Kamke. Coll. du dernier roi de Pologne Stanislas Poniatowski, au château Lacienki près de Varsovie; après la mort duquel en 1798 il passa à son neveu Jos Poniatowski, mort en 1813: acheté en Nov. 1812 par le comte Casimir Rzewuski, grand-père du propriétaire actuel, M. le comte Casimir Lanckoronski à Vienne.

Portrait d'Anna Wijmer, épouse de Jean Six et mère de Jan Six van Vromade. De grand. nat. jusqu'aux genoux. B. II. 0,95. L. 0,80, dans le cadre. Signé *Rembrandt f.* 1641.

Coll. de M. J. P. Six, à Amsterdam.

Portrait de Anslo et de sa femme. Il porte un grand chapeau, un habit en soie noire, un manteau fourré et une fraise. Il est assis devant une table, sur laquelle repose sa main droite. La main gauche fait un geste à la dame assise à sa gauche. Celle-ci est vêtue de noir avec fraise blanche et bonnet uni. Sa face délicate est presque de profil. Ses mains reposent sur les genoux. La table est couverte d'un riche tapis et de livres, et porte un chandelier à deux branches. Daté 1641. Gravé en man. noire par Boydell 1781. T. H. 5—9. L. 6—10. Smith n°. 276. Quinkhart en a fait un dessin à l'encre de Chine (vente Fr. Muller à Amsterdam 1871).

Coll Sir Thomas Dundas 1794, 540 Lion.

» Lord Ashburnam, 1850, retiré à £ 4200.

Saskia van Ulenburgh, debout de gr. nat. jusqu'aux genoux. Elle tient un œillet rouge de la main droite qu'elle avance. B H. 3—6. L. 2—11. Signé *Rembrandt f.* 1641. Lith. p. Hanfstängel Gravé p. D. J. Pound.

Coll. Araignon ... 1500 livr.

» du roi Auguste III en 1743.

Musée de Dresde.

La femme à l'éventail. Gr. nat. jusqu'aux genoux. Smith n°. 511. T. H. 3—5½. L. 2—8½. Signé *Rembrandt f.* 1641. Acheté par Nieuwenhuys dans une coll. holl. en 1814; celui-ci le vendit à Lord Ch. Townshend, 1000 guin.

Buckingham-palace.

Portrait d'homme, pendant de la **femme à l'éventail.** Gr. nat. à mi-corps; de ¾ à gauche; fond de mur comme celui de **la leçon d'anatomie.** La main gauche nue repose sur l'embrasure de la fenêtre, la droite gantée tient l'autre gant. T. H. 1.5 L. 0.83. Signé *Rembrandt f.*

1641.

Chromolith. par de Noter.

Coll. holl. où il se trouvait avec la *dame à l'éventail;* les deux achetés par M. M. Dansaert-Engels et Nieuwenhuys; le portr. d'homme échut en partage à M. Dansaert. Acheté de ses héritiers en 1841, 15,000 fr. pour le Musée de Bruxelles.

Portrait d'homme, de ¾; cheveux châtains, barbe et moustache, grand chapeau, costume noir. Fond clair. Signé et daté 1641. T. H. 4 p. 2. L. 3 p. 2. Smith n°. 333.

Th. Emmerson, 1832. 275 guin.

Portrait d'un jeune homme; il est debout contre une chaise et tient ses gants dans la main. T. H. 3 p. 8. L. 2 p. 11.

Cassel, Malmaison en 1806, lord Ashburton.

Portrait de la jeune femme du précédent. Smith n°. 562.

Tous les deux datés 1641. » On les compte parmi les plus étonnantes peintures du maître. » M. Ch. Blanc, p. 424.

Un lion couché, peinture vigoureuse, (endommagé) T. H. 45. L. 77 pouces. *f* 70 à Coclers, dans la vente J. J. Brants, Amsterdam 1813.

Dans le vestibule de R. pendait une *Chasse aux lion*, peinte par lui.

DESSINS.

St. Jérôme, avec un livre; le lion près de lui; *Rembrandt f* 1641, gravé par Busch.

Croquis pour le tableau Manoé et sa femme; à la plume.

Coll. de M. Ch. Blanc, reproduit en fac-simile dans son œuvre de R.

Manoé et l'ange; dessin à l'encre brune.

Coll. van der Linden van Slingerland, à Dordrecht, 1785.

La chaumière et la grange à foin, étude pour l'eau-forte, à la plume, lavé à l'encre brune. Vente Andreossy, Paris 1864.

Le moulin, dit de Rembrandt, étude pour l'eau-forte n°. 233; à la plume et à la pierre noire. Même vente.

Susanne au bain, saisie par les deux vieillards; fond de muraille et d'arbres; léger croquis à la plume de roseau. Étude pour le tableau de 1641.

Musée de Berlin.

Ruth et Booz; au fond un paysage montagneux, une ville, un pont à arcades hautes. Dans la pleine des moissonneurs. H. 0.163 L. 0.255. Beau dessin, touche délicate à la plume et lavé à l'encre brune. Style de cette époque.
Musée Boymans.

Ruth et Booz. Ruth agenouillée devant Booz à gauche sous de grands arbres; à droite un paysage étendu, avec pont etc. Première pensée pour le tabl. de la coll. Suermondt (Mus. de Berlin) de 1641. A la plume et lavé à l'encre brune; beau et large croquis.
Coll. 't Hooft.
Vente van der Willigen 1874, *f* 85 à M. Wentzel.
Musée de Berlin.

Un éléphant, de profil; au fond quelques figures griffonnées. Étude large et grasse à la pierre noire. Facsimile par le capitaine Baillie [1].
British Museum.

Plusieurs figures avec un éléphant, qui porte un homme sur son dos. Étude à la sanguine. Signé *Rembrandt f* 1641,
Musée de Munich.

Cavalier avec une pique; autre fig. à pied; deux autres à cheval, au fond des fig. et chevaux. A la plume. Études pour le *baptême de l'Eunuque*, eau-forte de 1641. H. 0.137 L. 0.167.
Musée Boymans.

Centaure enlevant une femme, au grand galop, vu de derrière. Plein de fougue, au trait à la plume; très-beau, dans le genre des chevaux de la grande chasse aux lions de 1641.
Coll. Suermondt.
Musée de Berlin 1874.

ÉTUDES DE LIONS.

Les eaux-fortes de 1641 prouvent que Rembrandt a fait des études sérieuses de lions. C'est donc ici que je range ces magnifiques études, qui montrent toutes le même caractère, la même exécution, quelquefois le même papier. Comme il n'y avait pas de jardins zoologiques alors, l'occasion d'étudier ces bêtes fauves ne se présentait que pour un temps. Il est donc probable que les dessins suivants ont été fait dans une même époque. Picart en a gravé 18 d'après Rembrandt, en 1729.

Lion couché, à la plume et au lavis brun. Musée Fodor.

Idem, de profil, la tête avancée reposant sur les pattes de devant; superbe dessin, lavé à l'encre brune, sur papier brun. Musée Teyler.

Idem, dessin plus travaillé, avec des touches de jaune. Ibid.

Lion buvant dans un seau, qu'il tient entre les pattes. A la plume et lavé de brun rougeâtre. H. 0.09. L. 0.19. Coll. Leembruggen *f* 23. (Probablement celui qui parut en 1808 dans la vente Kops.)

Idem se lêchant la patte. H. 0.08. L. 0.16. Coll. Mendes. Coll. Leembruggen, *f* 30.

Feuille d'études: un lion couché, des études de têtes de lion et d'une croupe. Papier brun. Musée de Dresde.

Lion qui se lève; au lavis brun. Musée de Dresde.

Idem debout, presque de face, s'approchant d'un homme mort vu en raccourci. Lavé à l'encre brune. H. 0.137. L. 0 204. Gravé en facsim. p. Perugini. (Chalcogr. Impér.) Mus. du Louvre.

---

[1] En 1641 il vint à Amsterdam un éléphant qu'on montra au public. Barlaeus en raconte « un fait véridique », comme il dit, dans une lettre à mademoiselle de Wickevort, du 28 nov. 1641. Dans la foule qui vint le voir on escamota à une femme un anneau en argent servant à porter des clefs. Le cornac dit à sa bête: Hansken, si tu montres le voleur, tu recevras quatre pièces d'argent. L'éléphant fit le tour du public et toucha de sa trompe la tête du voleur, qui laissa tomber l'anneau avec les clefs. Une estampe contemporaine, dans le Cat. de M. Fr. Müller, représente cet éléphant faisant ses tours.
Rembrandt a peut-être dessiné cet éléphant lors de son passage à Amsterdam.

Lion de profil, tourné à droite, posant sa griffe sur la poitrine d'un homme mort, vu en raccourci. Lavé à l'encre brune. H. 0.186. L. 0.204. Même papier que le précédent. Mus. du Louvre.

Lion couché, vu de profil et tourné à droite. La tête appuyée sur les pattes. Lavé à l'encre brune couleur de sépia foncée, sur papier brun. Superbe expression de la tête. H. 0.106. L. 0.197. Ibid.

Idem, de profil. Lavé à l'encre brune sur papier brunâtre, avec des rehauts de blanc. H. 0.155. L. 0.240. Légère esquisse. Ibid.

Idem. A la plume et lavé à l'encre brune sur papier brun. Superbe dessin; coll. Ploos I, p. 241, nº. 34. Coll. A. van der Willigen à Haarlem. Vendu 1874 *f* 3250. pour l'Angleterre.

Études de lion, dans la coll. de M. J. de Vos Jbz.

Lion de face, se levant sur ses pattes de devant; superbe étude. Coll. Haussmann à Hanovre. Mus. de Berlin 1874.

Quatre études de lion sur une feuille, un debout, trois couchés; à l'encre brune. Vente Oudaen 1766 à Fouquet.
British Museum.

Lion couché, attaché à une chaîne; à l'encre brune; la tête de face.
British Museum.

Idem, la tête de profil. British Museum.

Lionne couchée, tenant un oiseau dans ses griffes. Largement à la pierre noire; grav. par Picart. British Museum.

Lion couché; à l'encre brune; tête à droite; très-beau. Coll. Ploos van Amstel. Vente A. van der Willigen 1874; 2e partie; *f* 170. à M. Suermondt.

Idem, de profil à gauche; papier brun, contour à la plume de roseau.
Coll. Albertine.

Idem, de face, la tête dans l'ombre; papier brun, lavé à l'encre brune.
Coll Albertine.

Lion dormant, la patte de derrière étendue; léger lavis à l'encre brune, sur papier brun.
Coll. Albertine.

Lion couché tourné à gauche; à la plume et au lavis.
Musée de Munich.

Lion assis, vu de derrière, vers la gauche; large croquis à la plume et au lavis brun.
Musée de Munich.

Lion couché, de derrière, à gauche.
Musée Städel à Franckfort s. l. M.

Bataille de cavaliers; vigoureux croquis à la plume et au bistre, caractère de 1641.
Musée de Munich.

Deux petits cavaliers avec un chien entre eux. Très-joli croquis à la plume. Signé *Rembrandt f*
Musée de Munich. 1641.

Résurrection de Lasare. *Rembrandt f.* 1641. Douteux.
Musée de Munich.

Étude pour le baptême de l'eunuque. L'eunuque à gauche près de l'eau; à droite la voiture etc. Large esquisse à la pl.
Musée de Munich.

Idem, encore plus large; avec des variantes. Signé *Rembrandt*. Musée de Munich.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

7. **Jacob et Laban** ou **Trois figures orientales.** *Rembrandt f* 1641, à rebours.

16. **L'ange disparait devant la famille de Tobie.** *Rembrandt f* 1641.

32. **La Vierge et l'enfant sur des nuages.** RH f 1641.
69. **Le baptême de l'Eunuque.** *Rembrandt f* 1641.
99. **Le joueur de vielle (Le maître d'école).** *Rembrandt f* 1641.
85. **L'étoile des rois** (analogie avec 99).
86. **La grande chasse aux lions.** *Rembrandt f* 1641.
87. **Chasse aux lions.**
88. **Id. dit dans le goût de Rubens.**
89. **Bataille.**
~~125. **Grand gueux debout** (gravé comme les chasses au lion).~~

PORTRAITS, ÉTUDES.

170. **Cornelis Klaesz. Anslo.** *Rembrandt f* 1641.
177. **Jeune homme,** à mi-corps. (Ce n'est pas Guillaume II.) *Rembrandt f.* **1641.**
257. **Écrivain** etc. (Homme avec chaîne et croix). *Rembrandt f.* 1641.
104. **Le joueur de cartes.** *Rembrandt f.* 1641.

PAYSAGES.

313. **Vue d'Amsterdam;** comparez le n°. 327, de 1641 et le paysage aux **3 arbres de 1643.**
327. **La chaumière et la grange à foin.** *Rembrandt f.* 1641.
326. **Chaumière au grand arbre.** *Rembrandt f.* 1641.
333. **Le moulin** (auparavant dit de Rembrandt). *Rembrandt f.* 1641.

1642.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La sortie de la Compagnie de Banning Cock. (La ronde de nuit.) Sur un écusson contre la porte d'entrée se trouvent peints les noms des personnages: Frans Banning Coux, heer van Purmerland en Ilpendam, capitein. Willem van Ruytenburg van Vlaardingen, heer van Vlaardingen, luitenant. Jan Visscher Cornelisse, vaendrich. Rombout Kemp, Reinier Engel, sergeanten. Barent Harmense, Jan Adriaan Kyser, Hendrik Willemse, Jan Ockerse, Jan Metessen Bronkhorst, Harmen Jakob Verraken, Jakob Dirkse de Boog, Jan van der Hard, Johan Schellinger, Jan Bringman. Jan van Kampoort, tamboer. Toile. H. 3, 59. L. 4, 35. Fig. entières de gr. nat. Signé *Rembrandt f* 1642.

Gravé à l'eau-forte par Claessens, en 1797. Lithogr. par Mouilleron, en 1861. Lithogr. de têtes séparées par Zimmerman. Gravé en 1867 par Kaiser, avec la date 1643. Cromolith. p. Tresling: au trait dans *lieveil.* Au musée Boymans il existe un dessin d'après ce tabl. p. Fragonard?

Petite copie d'après un dessin de Clermans, lithografiée p. Desguerrois f°., encore plus petite, p. G. F. Eilbracht 4°. Eau-forte par L. Flameng 1876 et par N. Massaloff 1876.

Le tableau a été nettoyé en 17... par van Dijk et restauré en 1852 par M. N. Hopman.

Musée d'Amsterdam.

? **Esquisse pour le tableau précédent**, dans la possession de M. Boendermaker, selon *van Dijk*, *Beschr. van al de Schild op het Stadh. van Amst.* 1758.
Coll. Boendermaker vendue à Amsterdam 1768. B. H. 26½ p. L. 33½ pouces *f* 2580 à Fouquet.

On a supposé que c'est le même que le petit **tableau avec le même sujet** de la coll. Randon de Boisset, d'où il a passé en 1777 dans celle de M. Lafitte, banquier à Paris. Importé à Londres, il fut acquis par M. George Gillows. Du temps de Smith il appartenait à M. William Brett. En 1857 il fut légué par M. Thom. Holford à la Nat. gallery. B. H. 2 p. L. 2. p. 9.
Mais la copie dans ce musée n'est certainement pas de la main de Rembrandt.

La réconciliation de Jacob et Ésaü. Au premier plan d'un terrain montagneux, où se montrent quelques maisons isolées, les deux frères s'embrassent. Ésaü, en habit jaune nuancé, la taille entourée d'une ceinture avec un sabre, se voit de dos. Il pose la tête sur l'épaule de son frère. Celui-ci, en costume oriental, est vu de face. Bois H. 2 p. 3 L. 1 p. 11. Daté 1642. Smith n°. 15.
Palais hollandais de Pierre le Grand à Peterhof.

PORTRAITS.

Portrait de Saskia, de profil jusqu'aux genoux, de grand. nat. Toile. H. 1.12. L. 0.89. Smith 530.
De la coll. Robit, vendue en 1801, il passa dans celle de Sir Simon Clarke.
Il se trouvait dans la collection du Roi des Pays-Bas, Guillaume II, où il fut vendu en 1850 comme portrait de jeune fille, H. 1.10 L. 0.90 à M. Étienne Le Roy *f* 3700 et passa au musée d'Anvers.

Portrait d'une jeune dame distinguée, coiffée d'un turban. Buste de gr. nat. de ¾, à gauche. B. H. 2—4½. L. 1—11. Signé *Rembrandt* (suivant M. Bode 1643). Smith 570.
1642.
Musée de Berlin.

Portrait de jeune femme, debout, bonnet de dentelle et fraise; corsage jaune brodé, robe de soie noire; la main gauche sur une table. T. H. 3 p. 6. L. 3. Smith n°. 503. Signé et daté 1642.
Coll. Julienne 1767, 1850 fr
» l'abbé Gévigny 1779, 3742 fr.
Acheté par Smith à Paris 1822, 5000 fr.
Lord Warncliffe.
Marquis de Lansdowne.

Portrait de jeune femme, de face; buste de grand. nat. La main gauche, seule visible, tient un œillet. La couleur et le faire de ce portrait le font placer à cette année ou à la suivante. B. H. 2—3 L. 1—10½. Smith 569. Eau-f. p. Unger et p. Massaloff.
Galerie de Cassel.

Buste de femme, de face; longs cheveux blonds, retombant sur le front; yeux bruns; perles au cou et aux oreilles; collerette en dentelle fermée par une broche. T. H. 0.44. L. 0.36. Style de 1641 à 43.
Musée Boymans (a brûlé dans l'incendie).

Jeune femme, presque de face; cheveux bouclés, collerette blanche, chaîne d'or; un voile sur l'épaule droite. Daté 1642.
Gravé par Hess. Smith n°. 577.

Jeune dame, visage délicat, de ¾. Longs cheveux bouclés, coiffée d'un voile qui descend sur l'une des épaules; costume fort élégant, chaîne et broche. Les mains réunies vers la ceinture. Daté 1642. Smith n°. 587.
Gravé par Hess, d'après un tableau de la galerie de Dusseldorf.

Portrait d'homme (Ce n'est pas Flinck). Moustache et touffe de barbe. Il est assis à une fenêtre, la main gauche posée sur la droite. Signé *Rembrandt f* 1642. T. H. 2′ 8″ L. 2′ 3″. Gravé p. Schmidt. Smith n°. 377.
Gal. de Dusseldorf.
Pinacothèque de Munich.

Portrait de dame, la femme du précédent; de face, les mains gantées, l'une sur l'autre, cheveux blonds châtains, bouclés sur le front; robe lacée qui laisse voir la chemisette. Fond brun clair. Signé *Rembrandt f* 1642. Mêmes dimensions. Gravé par Schmidt.
Gal. de Dusseldorf.
Pinacothèque de Munich.

Portrait de jeune fille avec une houlette, nommée comtesse de Nivernois. B. H. 3 p. 3. L. 2 p. 10. *Rembrand f* 1642.
Coll. Harrach, à Vienne.

Portrait d'une dame, presque de face, vêtue d'une robe de soie noire, avec une collerette en dentelle. La main gauche tient les gants et un éventail. Peinture délicate. T. H. 0.28. L. 0.22. Smith Suppl. 18. Signé et daté 1642.
Coll. de S. Barton Esq., à Manchester.

Rembrandt, de $\frac{3}{4}$, bonnet en velours noir, juste-au-corps brun rouge, manteau foncé, attaché par une chaîne d'or. La main gauche dans les plis du manteau. Smith n°. 200, dit: âgé de 35 ans — (donc vers 1642).
Coll. de la reine d'Angleterre.

DESSINS.

Jésus parlant aux pharisiens. Gravure de Claussin d'après un grand dessin de R. Signé *Rembrandt* 1642.

Le saule au bord de l'eau; à droite un homme assis, vu de dos. A la plume et à l'encre brune. H. 0.22. L. 0.19 Coll. Révil., 261 fr. Coll. v. d. Sande. Coll. de Kat, 1867, *f* 180 à M. Linnig d'Anvers
Ce beau croquis est entièrement dans l'esprit de l'arbre du St. Jérôme n°. 74.

Deux études de lion couché, gravées par un anonyme, apparemment d'après une des fréquentes études de lion du maître; signés: 1630 Rt et: Rembrandt 1642.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

47. **Petite résurrection de Lazare.** *Rembrandt f* 1642.

57. **Descente de croix.** *Rembrandt f* 1642.

74. **St. Jérôme écrivant**, près d'un tronc de saule. *Rembrandt f* 1642 (et non pas 48).

76 **St. Jérôme en méditation**; l'intérieur du Philosophe au Louvre (celui avec la servante au haut de l'escalier). *Rembrandt f* 1642.

83. **La petite Bohémienne**; comparez la facture semblable des arbres dans l'Espiègle de 1642.

153. **Uilenspiegel** (*l'Espiègle*). *Rembrandt f* 1642, le 2 à rebours.

152. **Le moine dans le bled.**
154. **Le vieillard endormi.**
} Ces deux pièces sont dans le genre du n°. précédent.

262. **L'homme sous une treille.** *Rembrandt f* 1642.

1643.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Bethsabée au bain, avec deux femmes qui font sa toilette. *Rembrandt f* 1643.



C'est apparemment le tableau cité par Smith n°. 33, qui donne les mesures: B. H. 1 p. 10½. L. 2—5½.
Gravé par J M. Moreau jeune, en sens inverse; par Smith, par Burnet, p. Legrand dans la gal. Poulain.
Coll. van Zwieten, La Haye 1731, n°. 130: « Bethsabée, dont les cheveux sont peignés et les pieds lavés par deux femmes; très-excellent. » H. 1 p. 9. L. 2 p. 5. Hoet II, f 350.
Coll. Willem Six 1734, f 265. Vendu à Hoogenbergh.
» du comte de Brühl.
» Poulain, Paris 1780, 2400 livr. B h. 20 pouc. 6, L. 28 p.
» Le Brun, Paris 1791, 1000 fr.
» Alex. de la Hante 1814, 105 livr. st.
» Sir Th. Lawrence 1830, 150 gs.
» G J. Vernon 1831, 153 gs.
» T. Emmerson 1832, 240 gs. Acheté par Phillips.
» Heris 1841, 7880 fr.
» Steengracht d'Oosterland, à La Haye
» Steengracht van Duivenvoorde.

Diane et Endymion. Signé au 1er plan sur une pierre: *Rembrandt f.* Couleur et touche de 1643. T. H. 1.41. L. 1.08. Smith 196 sous le titre de Vénus apparaissant à Énée. Mentionné dans l'inventaire de R
Galerie Liechtenstein, à Vienne.

Philémon et Baucis, recevant Jupiter et Mercure. Intérieur de cabane rustique; au fond un âtre avec le feu. Les dieux, beaucoup plus grands que le vieux couple, sont assis à la table, sur laquelle se trouve un panier avec des fruits. L'oie se refuge auprès de Jupiter qui étend la main pour la défendre contre la femme qui veut le prendre; Philémon ôte respectueusement sa casquette des deux mains. Gravé en 1772 en man. noire par Th. Watson. Smith n°. 194.

Vieille pesant des pièces de monnaie, de gr. nat. jusqu'aux genoux. T. H. 4 p. L. 3—6. Signé sur le fond en haut *Rembrandt*
1643.
Gravé p. Riedel, J. v. d. Bruggen et W. Baillie; eau-forte p. G. F. Schmidt. Smith 168.
Musée de Dresde.

PORTRAITS.

Madame Daey; fig. entière de gr. nat. Voir le portr. de M. Daey, à l'année 1634. T. H. 2.07. L. 1.32. Vers 1643. Smith 551.
Coll. van Winter, à Amsterdam.
» Mad. van Loon.

Un philosophe. Homme âgé, vêtu d'un habit vert foncé et couvert d'un grand chapeau; la face de ¾. Il est assis et tient un livre. Daté 1643. T. H. 2 p. 4½. L. 1 p. 11½. Smith n°. 156.
Coll. du comte de Vence 1750, 200 fr.
» M. Dannoot, Bruxelles 1828, 3700.

Femme âgée dite La mère de Rembrandt, assise dans un fauteuil, un livre fermé repose sur ses genoux; elle tient ses lunettes dans la main comme si elle venait de les ôter. Robe bleu foncé, garnie en haut d'une dentelle; une draperie écarlate lui couvre la tête. B. H. 1—10. L. 1—6. Smith n°. 491. Daté 1643.
Coll. Julienne 1767, 3401 fr.
» W. Hamilton 1801, 49 guin.

Femme âgée, dite La mère de Rembrandt. De face; manteau rouge foncé brodé d'or, la tête couverte d'une draperie rouge; assise près d'une table, où se trouvent un encrier et des lunettes. Les deux mains sur la couverture d'un grand livre fermé sur ses genoux Ton rougeâtre et profond. Expression superbe. 13½. L. 11 V. Waagen 188. Signé *Rembrandt f.* 1643. T. H. 0.49. L. 0.61 m.
Gravé p. Schmidt. Eau-f. p. N. Massaloff. Smith 519.
Musée de l'Ermitage (voir le cat de M. Koehne).

Portrait de dame, de gr. nat. jusqu'aux genoux, de ¾ à gauche. La main droite tient un éventail et repose sur le dos d'une chaise; la gauche contre le sein. Robe en soie noire, manchettes en dentelle, collerette plissée. Sans être jolie la tête a du charme et une expression de fermeté.
Signé à droite *Rembrandt f* 1643.
Coll. Seillières, à Paris, 1861.

Portrait d'homme, le mari de la dame du tableau précédent; la tradition le nomme un amiral hollandais. Il tient dans la main un bonnet à plumes rouges; l'autre main projetée en avant vue sur les bouts des doigts.
Coll. hollandaise.
» Seillières, Paris, 1861.

Le docteur D. Heynsius. Buste de gr. nat. de face. B. H. 0.54. L. 0.38.
Coll. de M. H. de Kat 1866, à Dordrecht, *f* 500.

Rembrandt; buste de face; bonnet en velours rouge foncé qui jette une demi-teinte sur une partie de la figure; juste-au-corps cramoisi fendu sur la poitrine à crevés; petit col blanc souple, pourpoint brun fourré; double chaîne d'or. Fond assez noir. T. H. 0.61. L. 0.48. Smith n°. 216, signé *Rembrandt*
f 1643.
Vendu par Smith en 1823 à Paris à un marchand de Bruxelles 4000 fr.
Coll. du roi Guillaume II. *f* 3750. Actuellement chez S. A. R. le prince Henri des Pays-Bas, à La Haye.

Rembrandt, peinture superbe, couleurs rompues, mais très-transparentes; exécution finie. T. H. 1—10½. L. 1,6, daté 1643 (Waagen.) Est-ce le Rembrandt de Sir Wallace que j'ai décrit à l'année 1640?
Marq. de Hertford.

L'homme au faucon; âgé d'environ trente ans, de ¾; vêtement vert foncé; sur la main gauche un faucon qui étend les ailes; à son côté pend une gibecière retenue par une chaîne d'or. Smith n°. 294. B. H. 3 p. 8. B. 3—2.
Signé sur le bras d'un fauteuil et daté 1643.
Coll. Grandpré 1809 (retiré) 6150 fr.
Gal. Grosvenor-house.

Le pendant, peut être de la même année:
Portrait de femme, d'environ trente ans, jolie et blonde. Elle est coiffée d'un bonnet garni de plumes et de pierreries. Les mains sont croisées, la gauche tient un éventail. Riche collier et manteau brodé. Smith 534. Vente Grandpré (retiré avec le précédent au prix de 40,000 fr.) Même galerie.

Buste de jeune homme; teint brun, moustache, barbe autour du menton et cheveux d'un brun très-foncé et noirâtre; bonnet noir à plume noire; hausse-col en fer; chaîne d'or autour du cou; manteau brun foncé; fond olivâtre. La main et le bras gauche appuyés sur un mur. T. H. 2′ 9″. L. 2′. Smith 452.
Signé *Rembrandt f* 1643.
Musée de Dresde, depuis 1722.

Portrait (dit le bourgmestre Six); de ¾ à gauche, jusqu'aux genoux, de gr. nat. Il porte un chapeau à larges bords, qui ombrage le visage. La main gauche, chef d'oeuvre de dessin et de modelé, contre la poitrine. Costume noir; fond neutre, assez clair. Manière serrée et soignée, mais libre pourtant. Signé; à ranger entre 1640 et 45. (Bürger).
Coll. du bar. de Mecklenbourg, 30,000 fr.
» Seillières 1861.

PAYSAGES.

Petit paysage, avec rivière, pont et village. H. 0.29, l. 0.40. Même style que le suivant.
Musée d'Oldenbourg.

Paysage montagneux, avec ville au second plan. B. H. 1. p. 4 L. 2 p. 1. Smith 598.
Grav. p. Maillet dans la galerie Choiseuil.

Coll. Choiseuil 1722.
» prince de Conti 1777, 830 fr.
» comtesse Verneuil 1784 (avec un tabl. de Rubens), 1801 fr.
» de Calonne 1788, 500 fr.
même collect. 1795 à Londres, 51 livr. st.
» W. Taylor 1623, 350 gs.
» Hertford.
» R. Wallace.

DESSINS.

Bois avec un grand château à pignons ornés, avec un pont levis etc. A la pl. et à l'encre de Chine Très-beau. Vers 1640—43.
Coll. Albertine.

Paysage hollandais, avec un moulin, une vache, un canal; à gauche des arbres et un fossé. Au lointain Harlem? Vive et belle esquisse à la pl. de roseau et au lavis. Vers 1640—43.
Coll. Albertine.

Étude pour la Bethsabée de M. Steengracht. Femme nue assise près d'une marche au bord de l'eau; à côté d'elle sont déposés ses vêtements; derrière elle, debout, une servante portant un chapeau à large bord; au fond quelques traits figurant une porte, du feuillage etc. Au pied de Bethsabée, un petit vase. Croquis à la plume. H. 0.153. L. 0.175. environ.
Coll. de M. B. Suermondt.
Musée de Berlin 1874.

? **Autre étude** pour le même tableau; **une femme dont une servante peigne les cheveux.** Facsimile d'un dessin attribué à R.; Laurentz sc. 1756.

Philémon et Baucis, cherchant à attraper l'oie.
Coll. de M. Haussmann à Hannovre.
Musée de Berlin.

Philémon et Baucis; étude pour le tableau; large croquis à l'encre brune.
Musée de Munich.

Paysage aux trois arbres. Sur une digue trois arbres ressemblant à ceux de l'eau-forte de cette année; les contours largement tracés, le feuillage par fortes teintes plates, sans détails; derrière les arbres des habitations villageoises; perspective au fond. Exécution magistrale à l'encre brune. H. 0 115. L. 0.185.
Coll. J. de Vos Jbz.

EAUX-FORTES.

ÉTUDES.

349. **Griffonnement** avec une tête commencée, couverte d'un bonnet, et un arbre présentant une facture et un caractère semblables à ceux des *Trois arbres.*

350. **Le cochon.** *Rembrandt f* 1643.

PAYSAGE.

315. **Paysage aux trois arbres.** *Rembrandt f* 1643.

1644.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La femme adultère.
Panneau cintré. H. 2 p. 8½. L. 2—1¼. Smith n°. 112.
Signé *Rembrandt f.* 1644.

Gravé par Burnet, de Frey et G. H. Philips en 1835.
Coll. du bourgmestre W. Six en 1734, *f* 2510.
Acheté par le bourgmestre Jan Six, (fils de l'ami de Rembr.)
? Vente J. Hellinx 1778. T. H. 49 L. 37 pouces, cintré, *f* 196, acheté par Wubbels.
.... Coclers....
Acheté par Fontaine à Coclers (selon Josi), 36,000 fr. [1]
Mis en vente par Christie à Pall Mall, il fut retiré à 4500 guinées.
Vendu plus tard à J. J. Angerstein en 1807, 134,000 fr. (ou 134,500 fr.).
(Selon Josi il fut vendu en 1810 à Londres, 6000 livr. st.)
Acheté dans la vente Angerstein en 1824 pour la National gallery.

PORTRAITS.

J. C. Sylvius, de ¾ à droite, de grand. nat. jusqu'à mi-jambes; la tête presque de face. Mentionné par Smith, sous le n°. 359, comme Juste Lipse. Gravé par Flameng.
Signé *Rembrandt f* 1644. Toile, H. 1.30. L. 110 environ.
Galerie Fesch (sous le nom de Juste Lipse); vendu en 1845.
Gal. de M. E Pereire, à Paris 1872, 38,500 fr. a M.
A. Carstanjen à Cologne.

Portrait de la femme de Sylvius? pendant du précédent; dame âgée, assise dans un fauteuil garni de cuir rouge. Smith 557.
Signé et daté 1644.
Toile; mesure selon le catalogue de la gal. Fesch. H. 3 p. 11 p. L. 3 p. 2 p.
Collection anglaise.
Gal. Fesch, jusqu'en 1845, sous le nom de la veuve de Juste Lipse.

? Le connétable de Bourbon. La main gauche levée vers la poitrine, la droite étendue. T. H. 3. L. 2.5½. Smith n°. 300. Signé et daté 1644.
Lord Radstock 1826, 205 gs.

Portrait de jeune homme pâle et sérieux, assis de travers sur une chaise, le bras droit appuyé sur le dos de la chaise. Costume noir: il tient ses gants dans la main. T. H. 2.4 L. 1.11½. Smith n°. 305.
Signé et daté 1644.
Coll. P. Norton.

Portrait d'un jeune homme. Longs cheveux châtains; manteau brun, aux manches rougeâtres. Il est debout derrière une table à tapis brodé et se penche en avant pour prendre un bonnet rouge qui pend à côté. Sur la table des livres. T. H. 3.4. L. 3. Smith n°. 324.
Signé et daté 1644.
Earl Cowper, à Panshanger.

Homme âgé avec barbe; de face. Habit brun, collet blanc. Le visage presque entièrement ombré. Peinture large. Daté 1644. T H. 2.6. L. 2½. Smith n°. 331.
Coll. G. J. Cholmondeley 1831, 54 gs.

Portrait de vieillard à barbe et moustaches blanches; la tête couverte d'un bonnet brun; costume brun. Le visage éclairé du côté droit; la partie gauche du visage est ombrée. B. H. 0.24 L. 0.21.
Signé *Rembrandt f* 1644.
Chez M. le baron P. A. V. van Harinxma Thoe Slooten, à Holwerd en Frise.

? Vieillard assis, à bonnet pointu et grande barbe; estampe avec l'inscription: *Klaes van Rijn*, *oud* 70 *jaar*, 1644, et *Rembrandt*

1644.

---

[1] Selon M. de Burtin (Traité I, p. 376) M. Fontaine en refusa jusqu'à 100,000 livr. tournois. M. Burtin raconte qu'à la vente publique ce tableau excita le cri: « Chapeaux-bas, respect aux arts! »

DESSINS.

Étude pour la femme adultère, de la Nat. gallery. Largement et avec esprit; très-beau.
Musée de Munich.

La femme adultère; grand édifice rempli de figures. Très-fini, à la plume et lavé à l'encre brune avec quelques touches de sanguine. H. 0.195. L. 0.28.
Coll. de Vos 1833.
» Esdaile.
» Woodburn 1854, 50 livr. st.
» J. de Vos Jz.

? **Idem**; comp. de 12 figures, Jésus et la femme au milieu. Léger croquis à la pl. Pièce douteuse. Coll. de Kat, 1867.

EAUX-FORTE.

PAYSAGE.

321. **Le berger et sa famille.** *Rembrandt* *f* 1644.

1645.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Tobie et sa femme. Au milieu de la chambre, Tobie est assis; il lève la main pour indiquer quelque chose à sa femme, qui debout tient une chèvre à une corde. La chambre éclairée p. la fenêtre à gauche. Un petit feu est allumé sous la cheminée. Esquisse. B. H. 8½. L. 10¾. Smith 51. Signé *Rembrandt f* 1645.
Musée de Berlin.

L'ange chez la famille de Tobie; la chambre éclairée à gauche par une fenêtre près de laquelle le vieux Tobie est assis, dans la lumière; sa femme, en robe bleu pale, et le jeune Tobie, en habit rougeatre, sont debout, l'ange auprès de lui. Superbe petite esquisse, pleine d'effet et de charme. H. 16½. L. 19½ p. dans le genre de la sainte famille de cette année.
Musée d'Oldenbourg.

Marie et Joseph, avertis par l'ange de s'enfuir. Esquisse. Bois. H. 8 pouces. L. 10½. Smith nº. 71 et Waagen mentionnent la date 1645, que je n'ai pu remarquer. Il porte la signature: *Rembrandt.* Gravé par Hess.
Musée de Berlin.

Sainte famille avec six anges dans un nuage. Intérieur de ménage. T. H. 1 17. L 0.91 Waagen p. 177. Smith nº. 72. (H. 3 p. 4½. L. 2 p. 2½. H. 1.17. L. 0.91 m.)
Signé et daté 1645. Gravé p. Sanders dans la descript de l'Ermitage p. Labensky 1.28. Lithograph. p. Robillard dans la Gal. Imp. de l'Ermitage, chez P. Petit. Eau-f. p. N. Massaloff.
Coll. Crozat.
Musée de l'Ermitage.

Le denier de César. Intérieur d'un temple; au premier plan douze fig., un pharisien montre à Jésus une pièce de monnaie. Au fond, quelques figures et une femme qui regarde par une fenêtre. T. H. 1 p. 11. L. 2 p. 7. Smith 111. Daté 1645.
Coll. Robit 1801 . . . 8850 fr. à Lanfontaine.
» Lady Clarke (du temps de Smith).
» S. Clarke, Bar; vendu en 1840, 600 guin.
» Hope.
Probablement le même tableau qui fut gravé en manière noire par Mac Ardell, de la coll. J. Blackwood.

Paysage montagneux; au premier plan des arbres, une rivière, un bateau, deux cygnes, un pont où passe un carosse, et au coin gauche une masure avec une forge. Au second plan, la rivière en lumière, et les montagnes avec un moulin, des murs, des fabriques etc. Toile, H. 0.43. L. 0.63. Gravé à l'eau-forte par Jacque.
Coll. du marquis de Pastoret.
" de W. Bürger à Paris.

PORTRAITS.

Le bourgmestre Pancras et sa femme. La jolie dame blonde porte une robe en soie jaune et un manteau splendide, attaché avec des chaînes d'or et des pierreries. Elle est assise devant une table à tapis de velours rouge sur laquelle se trouvent une cassette à bijoux et un miroir à cadre d'ébène; elle avance un peu la boucle de son oreille, pendant que sa main droite écarte ses cheveux. A gauche de la table le bourgmestre est debout près d'elle et lui présente un collier de perles. Il est de face, portant moustaches, une toque verte à plumes brunes et un habit vert. Fig. de grand. nat. presque entières. Signé.
(Selon M. Bürger, Bol a imité et presque copié cette composition dans son tabl. daté 1649, à M. Th. Baring.)
Smith 298. T. H. 5 p. 1. L. 6.5.
Coll. H. Hope 1816, 286 gs.
" de la réine Victoria, au palais de Buckingham.

La femme à la fenêtre, jeune femme pâle et délicate. Elle porte un bonnet rouge et une robe brune avec un ornement en perles; le bras gauche repose sur l'appui de la fenêtre, la droite écarte un rideau rouge.
Signé et daté 1645. Smith n°. 549, qui ajouté: c'est peut-être le même que le tableau dit la femme de Rembrandt vendu à la vente W. Morton Pitt 1811, 105 gs. T. H. 2 p. 8. L. 2,4.
Coll. de Matth. White Ridley (du temps de Smith).
Sujet pareil, à la vente du comte de Thoms, à Leide, en 1750 *f* 25.10. Hoet II.

Portrait d'homme (ce n'est pas Menasse Ben Israël) assis dans un fauteuil et tourné à gauche; il s'appuie des deux mains sur un bâton. Bonnet de fourrure, plume noire; vêtement noir doublé de fourrure par dessus une robe rouge; barbe blanche. Grand. nat. mi-corps. Daté 1645 T. H 1.29. L. 1.12 m. Eau-f. par Massaloff.
Coll. Crozat. Musée de l'Ermitage; (une copie à la Gal. Liechtenstein à Vienne.)

Jeune femme, les deux bras appuyés sur la porte d'une maison. Habit brun; collier de deux rangées de coraux. A mi-corps, de grand. nat. T. H. 3.2. L. 2 8. Smith n°. 582 et 178.
Signé et daté 1645. Gravé p. F. L. Geyser.
Coll. Robit 1801, 2500 fr.
" G. Hilbert 1829, 430 liv. st.
Un sujet pareil vendu à la vente Tierens à la Haye 1743 *f* 22.5, Hoet II.
Dulwich gallery.

Portrait d'un rabbin; vieillard à barbe blanche, une toque de velours noir sur la tête; chaîne d'or au cou, pelisse fourrée d'une couleur brune chaude et foncée. La main droite sur le bras du fauteuil, la gauche ramenée vers la poitrine. Fond sombre. Jusqu'aux genoux. Smith 293. T. H. 1.10. L. 0.81. Eau-f. p. L. Flameng 1873.
Signé *Rembrandt*
f 1645.
Coll. W. Beckford, à Fonthill Abbey 1820.
" George Robins 1831, 140 gs.
" Durand-Duclos, Paris, 1847.
" J Nieuwenhuis 1854.
" Th. Patureau, Paris 1857, 15,100 fr.
" Suermondt, Aix la Chapelle.
" Musée de Berlin.

DESSINS.

La sainte famille; Marie au rouet, Joseph façonnant le bois. Léger croquis au trait à la pl. H. 0.175 L. 0.23.
Musée de Rotterdam.

La sainte famille, intérieur bourgeois; Marie embrasse son enfant, Joseph est occupé à son métier; un pot au feu. Esquisse large avec du brun, rehaussé de blanc. Esquisse pour le tableau de l'Ermitage ou pour celui du Louvre?
Coll. Chatsworth en Angleterre.

Étude pour le paysage (l'eau-f. 320) une ferme avec arbres et grange; au 2d plan une charrette et des bestiaux; au premier plan un homme assis qui dessine. A la pl. et à l'encre de Chine.
British Museum.

Vue d'une ville avec grande église. Bel effet; lavis à l'encre brune. Entre 1640—50.
Coll. Albertine.

La ferme dans le bois; grands arbres foncés, couleur bistre; à gauche sous des arbres on voit dans la lumière une ferme, une palissade, et un chariot.
Coll. Albertine.

Bouquet d'arbres avec percée de lumière. Lavis couleur de bistre. Vers 1643 à 50. Au revers une esquisse de moulin à la plume.
Coll. Albertine.

Vue sur un rempart; à droite les murs; de grands arbres au milieu; au fond à droite une porte ouverte avec deux figures dans la lumière; à gauche le canal et un pont. A la plume et au lavis couleur bistre. Superbe effet. Entre 1640—45.
Coll. Albertine.

Vue d'une grande église d'architecture fantastique; avec d'autres bâtiments. Au premier plan un cavalier et un homme courant après lui. Large contour à la plume avec lavis à l'encre brune. Entre 1640—50.
Coll. Albertine.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

5. **Abraham parlant à Isaac.** *Rembrandt* 1645.
Selon d'autres 1643; la manière de graver est celle de 1645.

31. **Repos en Égypte.** *Rembrandt f* 1645.

ÉTUDE.

111. **Vieillard en méditation.** Gravure du n°. 31 qui précède.

PORTRAITS.

187. **J. C. Sylvius.** *Rembrandt* 1645.
Autour de l'ovale se lit:
Spes mea Christus.
Johannes Cornelii Sylvius Amstelodamo-Bat: functus SS. minist. annos 45 et 6 menses, in Frysia, in Tyemarum et Phirdgum annos 4. in Balc et Harich unicum. In Minstergoe annos 4. Slotis annos 2. In Hollandia Slotis annos 6. Amstelodami annos 28 et 6 menses, ibidemque obiit anno 1638 19 novembre natus annos 74.
En bas les vers de C. Barlaeus et P. S. (Scriverius).

228. **Rembrandt gravant une planche,** *Rembrandt f.* 1644. Pièce douteuse; je ne crois pas qu'elle soit de Rembrandt.

PAYSAGES.

311. **Le pont (dit de Six).** Paysage près de Hillegom, dont on voit la tour au lointain. *Rembrandt f* 1645. (copie par J. Burnet.)

312. **Vue d'Omval.** *Rembrandt* 1645.

320. **Le paysage au dessinateur.** Style des 2 précédents.

329. **La barque à la voile.** (Hillegom?)

331. **La grotte et le ruisseau** (il n'y a pas de grotte; le titre de: **Le bateau sous les arbres**, serait plus juste. *Rembrandt* 1645. (C'est 45 et non pas 44)

1646.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Abraham recevant les trois anges. Ce « petit bijoux » dit Smith, représente les visiteurs du patriarche, assis au premier plan d'une contrée montagneuse, recevant l'hospitalité d'Abraham. Oeuvre librement brossée. Bois. H. 6½ pouces. L. 8½. Smith n°. 2. Daté 1646.

Coll. Jan Six, 1702 (« heel goed ») fl. 34.10.
» Benj. West Esq. 1820, 290 gs.
» J. Haldiman Esq.
» Richard Saunderson Esq. (en 1836).

Abraham recevant les anges. A l'entrée de sa maison le patriarche vêtu d'une robe violette ornée de brandebourgs d'or, est assis à une table sur laquelle il découpe un gigot. En face de lui les anges, vêtus de blanc, l'un de noir; les ailes de celui qu'on voit de dos sont bariolées de diverses couleurs. Dans le fond Sarah. Fig. de grand. nat. à mi-corps. 1.22—1.61. Paraît de la même époque que le précédant. Eau-forte par Massaloff.

Musée de l'Ermitage.

L'adoration des bergers. Intérieur d'étable. A gauche la Vierge assise près de la crêche; Joseph est à côté d'elle. La lumière se concentre autour de l'enfant Jésus; au premier plan un des bergers agenouillés fait partie ombrée en opposition avec cette forte lumière. Près des bergers agenouillés deux femmes, un enfant, un homme avec une lanterne et un grand chien. Au second plan une femme tenant un enfant dans ses bras, et deux autres personnes. Au fond l'âne et le bœuf. Onze figures. Exécution magistrale, large et brillante de coloris; d'un effet vigoureux. Toile. H. 2 p. 1. L. 1 p. 10. Smith n°. 58. Signé *Rembrandt f.* 1646.

Gravé en taille douce par S. Bernard, H. Shenton, Sievier et Burnet.

C'est apparemment le tableau qui parut en 1767 dans la coll. du comte de Noailles; vendu 2751 liv

Coll. Madame Bandeville en 1786, 3000 fr.
» M. Tolozan 1801, 10,000 fr
» John Julius Angerstein Esq. 1824.

National Gallery.

La sainte famille. Un encadrement et un rideau rouge peints à l'entour. B. H. 1.8. L. 2.2. Smith 174. Signé *Rembrandt* 1646. Gravé par Oortman 1802 dans le Musée Français et en 1870 à l'eau-forte par W. Unger

Coll. Lormier, qui le céda en 1752 au prix de *f* 735 au duc de Hesse-Cassel (note manuscr. de Lormier dans ses cat. qui sont en ma possession). Au Louvre 1806; restitué en 1815.

Chat. de Wilhelmshöhe.

Musée de Cassel.

L'adoration des bergers. (Le n°. 59 de Smith). La Vierge, vêtue d'une jupe bleue, d'un manteau rouge et portant un voile blanc, est assise près de l'enfant; elle soulève sa couverture pour le montrer aux bergers; Joseph se tient à l'écart et dirige une lumière de façon à éclairer l'enfant. Deux bergers et une femme âgée s'agenouillent; un des premiers est vu de dos et fait ombre pour faire valoir la lumière. Un peu plus loin des bergers et des femmes avec une petite fille, ainsi qu'un homme avec une lampe. Toile, forme cintrée. H. 2 p. 10. L. 2 p. 2. Au coin gauche une signature peu lisible. Gravé par Hess.

Peint en 1646 pour le Stadhouder, le prince Frédéric Henri.

Galerie de Dusseldorf.

Pinacothèque de Munich.

La circoncision. Toile, forme cintrée. H. 2. p 10 L. 2 p. 2.

Vendu en 1646 au Stadhouder Frédéric Henri.

L'entrée triomphale d'un général (Scipion ?) [1] **à Rome.** Au milieu, le triomphateur, couvert d'une riche armure et d'un manteau jaune, monte un cheval gris; un sénateur lui adresse la parole. Des soldats à pied et à cheval suivent le vainqueur; de l'autre côté un corps de cavalerie; plus loin la foule et les murs de la ville. Touche large et magistrale. T. H. 5 p. 10. L. 5. Smith, Supp. 3. Signé et daté 1646.
A. M. Farrer, en 1836.

PORTRAITS.

Portrait d'homme; costume élégant, bonnet noir, chaîne d'or.
Signé et daté 1646.
Vente Christie et Manson à Londres, juin 1863, 220 gs. à M. White.

Vieux rabbin, à grande barbe, de face, coiffé d'une toque et portant un manteau; les deux mains jointes. Signé et daté 1646, gravé p. W. Baillie en 1765. Smith n°. 437.

DESSINS.

Dessin pour l'adoration des bergers, le tableau de la Nat. gall. Chez Mr. Bale à Londres.

Figure académique d'un homme assis sur des coussins, tenant un bâton des deux mains: c'est le modèle de l'eau-forte n°. 160, à la plume et à l'encre brune. H. 0.14 L. 0.16.
Coll. Leembruggen en 1866, *f* 49.

Fig. académique; homme debout, le bras gauche appuyé sur un coussin. Étude pour l'eau-forte 159.
A l'encre brune et à l'encre de Chine. Beau dessin.
British Museum.

Fig. académique; homme nu debout le bras gauche appuyé sur un coussin. Entièrement lavé à l'encre brune. Coll. Albertine à Vienne.

Id. assis. Ibid.

Fig. académique; homme nu assis, les mains croisées. Ibid.

Étude d'un modèle de femme nue; elle est assise et légèrement inclinée sur une chaise; vue de dos. Très-belle étude.
Musée de Munich.

Id. femme couchée de face. Ibid.

Id. femme assise avec un panier. Ibid.

Id. femme assise, vue de dos, avec le même panier. Signé *Rem f* 1646.
Musée de Munich.

Étude de modèle d'homme assis par terre; encre brune et rehaussé de blanc. Même facture que toutes les études académiques d'homme.
Musée de Munich.

Id. assis sur une chaise, les mains croisées. Encre brune couleur de bistre.
Musée de Munich.

Trois figures debout avec un chien. Plume et lavis brun. Signé *Remt. f.* 1646.
Musée de Munich.

Étude de femme nue; assise sur une chaise avec ses vêtements auprès d'elle; la jambe droite et le pied courbé autour de la gauche. A gauche un mur ou une armoire. Encre brun-rouge.
British Museum.

Fig. académique d'homme assis. Coll. Haussmann, Hanovre. Musée de Berlin.

Fig. d'homme, étude académique; debout; à l'encre brune; très-belle étude: en bas est écrit d'une ancienne écriture *Jan de Raef*, probablement le nom du modèle.
Coll. Vis Blokhuijzen, Rotterd. 1871 *f* 24 à M. Linnig. (Catalogué comme un dessin de Jan de Raef.)

---

[1] On se rappellera que le poète Pels reprocha au peintre d'affubler son *Scipion* d'oripeaux singuliers.

Académie d'homme debout; plume et encre brune, superbe dessin. Coll. Quarles v. Ufford. (Etude pour l'Enfant prodigue); Haarlem, 1874 *f* 520 à M. Prestel de Franckfort.

EAUX-FORTES.

ÉTUDES ET FANTAISIES.

158. **Homme nu assis**, dit Étude pour l'Enfant prodigue. *Rembrandt f* 1646.

160. **Académie d'un homme assis à terre.** *Rembrandt f* 1646.

159. **Deux figures académiques d'homme**, (avec la femme et l'enfant.) C'est le même modèle que celui des n°s. 160 et 158.
Ce morceau peut donc être de la même année.

134. **Vieille mendiante.** *Rembrandt f* 1646.

151. **Le lit à la française.** *Rembrandt f* 1646.

1647.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La résurrection du Christ. Même sujet mais différent en grandeur et en arrangement du tabl. de la Pinacothèque de Munich.
Gal. d'Augsbourg. (W. Bode.)

PORTRAITS.

Portrait de Franchoise van Wassenhoven, veuve de Eduard Poppius, ministre rémontrant à Gouda, mort en 1624. Buste de face, fraise tuyautée, bonnet blanc. Cette belle tête de vieille dame est connue par l'estampe en manière noire de Stolker, sous le titre de *Avia* et a passé pour le portrait de la mère de Rembr. Un dessin de Stolker à l'encre de Chine porte une inscription de sa main, qui la fait connaître comme le portrait de la dame nommée, d'après un tableau de R. Le fond porte la signature : 1647 aet. 72. Au verso de la feuille on lit: Naar een teekening die de Heer Hendrik van Limburg naar 't origineel schilderij geteekent hadt, gevolgt door J. Stolker, dit selve portret is door mij in swarte kunst gebragt en (le reste manque.) Rembrandt pinxit 1647. J. Stolker Del.

? **Le conseiller Nagel**, de Nimègue; de grand. nat. à mi-corps. Costume noir; grand rabat plat; un large chapeau rabattu jette son ombre sur une partie du visage. M. de Burtin en loue l'illusion magique, ressortant d'un précieux fini et d'un mélange de couleurs indéchiffrable, le dessin correct de la tête et des mains T. H. 29½ pouces. L. 24½ p. Coll. de M. X. de Burtin en 1808.

Ephraïm Bonus. Petit tableau pareil à l'eau-forte de 1647, et peut-être de cette même année. Le personnage est vu jusqu'aux genoux, descendant un escalier et tenant la rampe de la main gauche. B. H. environ 0.19. L. environ 0.155 (dans le cadre). Smith 258.
Coll. W. Six en 1734, à van Dijk *f* 80.
» Wassenaar Obdam, La Haye 1750, (« *Het doctoortje met twee handen* » — le petit docteur avec les deux mains), *f* 36.
» Braamcamp, en 1771, acheté par P. Fouquet *f* 200.
» Goll van Frankenstein, en 1833, *f* 825.
» J. P. Six.

Claes Berchem; buste de gr. nat., grand chapeau à larges bords; cheveux noirs et moustache; manteau foncé et col plat. On voit une des mains, l'autre repose dans le manteau. « Peinture vigoureuse, d'un ton froid » T. van Westhreene. H. 2.8. L. 2.2. Smith 282. Gravé par Schiavonetti et Richards. Un portrait pareil est gravé par Dupuis.
Coll. du marq. de Westminster à Grosvenor House.

La femme de Berchem; presque de face; petit bonnet uni, robe brune, grande fraise plissée. Elle est debout, les mains l'une dans l'autre, vers le milieu du corps. B. H. 2.8. L. 2.2. Smith 528. Signé et daté 1647 et non pas 1644, (d'après les informations de M. v. Westrheene). Gravé par Schiavonetti.
Même galerie.

Portrait de Rembrandt, âgé de 40 ans; visage frais avec mouche et moustache, de face; baret foncé sur la chevelure blonde; manteau brun rouge; chemise à plis fins jusqu'au cou; chaîne d'or. Gravé par Schmidt. T. H. 1.11″. L. 1.7½″.
Musée de Dresde. (Invent de 1722.)

DESSINS.

Entre 1647 et 1650.

Première pensée pour le portrait de Six; à la plume de roseau.
Coll. Verstolk.

Paysage avec le village de Hillegom au lointain; au premier plan une digue avec des chaumières. H. 0.9. L. 0.17. Léger croquis à la pl. et lavé à l'encre brune sur papier teinté de brun.
Collection Zomer. — Coll. Leembruggen, 1866. *f* 311.—

Vue du village de Hillegom; au premier plan un peintre (Rembrandt dessinant?), au lointain un pont pareil au pont dit de Six. H. 0.11. L. 0.17. Léger croquis exécuté comme le précédent. La signature Rembrand est fausse.
Coll. Leembruggen 1866 *f* 115.

EAUX-FORTES.

184. **Jan Six.** En bas dans la marge à gauche: *Jan Six* [1] ae 29, à droite: *Rembrandt* 1647.
Le premier état ne porte pas de noms, le second celui de Rembrandt 1647, les deux chiffres du milieu écrits à rebours. Outre les copies mentionnées par M. Blanc, il en existe par Burnet et autres. Le cuivre se trouve chez M. Six à Amsterdam.

172. **Ephraïm Bonus** (le Juif à la rampe). *Rembrandt* 1647.

171. **J. Asselijn,** 164..
A. retourna d'Italie en 1646, la gravure est celle du portrait d'Ephr. Bonus.
(Copie anonyme.)

181. **Le docteur J. A. van der Linden.** Entre 1647 et 1656.

1648.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Le bon Samaritain. T. H. 1.14. L. 1.85. Fig. de 0.45. Signé et daté 1648. Smith 118.
Gravé par Denon, de Frey et Longhi dans le Musée français, par Oortman dans le Musée Napoléon.
C'est le tableau de la vente J. v. d. Linden van Slingerland, 1785 à Dordrecht. T. H. 44. L. 51 pouces; vendu *f* 400 à Fouquet. La description constate l'identité. Dans l'inventaire de Rembrandt on trouve un Samaritain, retouché par lui.
Coll. Louis XIV.
Musée du Louvre.

[1] Et non pas Jean, comme dans le catal. de M. Blanc.

Les pèlerins d'Emmaüs. Jésus assis au milieu de la table, rompant le pain, est reconnu par les disciples saisis d'étonnement Un serviteur apporte un plat. B. H. 0.68. L. 0.65. Fig. de 0.34. Signé *Rembrandt f* 1648. Smith n°. 104.
Gravé à l'eau-forte par Denon, dessiné et gravé par de Frey dans le Musée français Filhol t. 8, par Oortman 1810.
Coll. W. Six 1734 *f* 170, acheté par Wilkens.
» de Lassay.
» Randon de Boisset 1777, 10,500 liv.
Cabinet du roi.
Musée du Louvre.

Jésus à Emmaüs. Jésus assis à table rompt le pain. L'un des disciples est saisi de stupeur, l'autre rempli de vénération. La vieille qui s'approche avec un flambeau et des verres ne se doute de rien; le garçon qui apporte un plat remarque l'émotion des deux disciples. Un rideau tiré sur une tringle est peint sur le tabl. T. H. 33½. L. 42½. pouces. Signé *Rembrandt f* 1648.
Musée de Copenhague.

La concorde du pays. (De eendracht van het land). Bois. H. 0.74. L. 1.00. Signé à droite *Rembrandt f* 1648. Smith n°. 198.
Jusqu'en 1656 chez Rembrandt.
Coll. Josua Reynolds 1795, 17½ gs.
» B. West 1820, 75 gs.
» Samuel Rogers, 1856, 63 livr. st.
» Musée Boymans à Rotterdam, 1867.

ENTRE 1645 ET 1650.

Le serviteur impitoyable. Figures de grand. nat. jusqu'au dessous des genoux. T. h. 4 p. 1. L. 5 p. 6. Smith 114.
Coll. du duc de Buckingham.
» Stowe, 2300 livr. st.
» Hertford.
» Richard Wallace.

Descente de croix; étude en grisaille. Gravé par Picart en 1739 d'après le tabl. en camayeu H. 1 p. sur 10 p. de L. de la coll. J. Barry à Amsterdam; par Jackson, Burnet et Freeman. Smith 96. B. H. 13 p. L. 11.
Coll. J. Barry, Amsterdam 1743 *f* 14,5.
» Jos. Reynolds, 1795, 41 gs.
» George Beaumont, légué par lui à la Nation. Gallery, à Londres.

Vieille femme, se coupant les ongles de la main. Elle est vue de face, assise dans un fauteuil et légèrement inclinée contre une table. La tête, couverte d'un linge, exprime l'attention et une certaine peine qu'elle a dans sa besogne.
Beau tableau; grand. nat. Eau-forte par Massaloff, 1875; inédite.
Coll. de M. Massaloff (père) à Moscou.

PORTRAIT.

Rembrandt à l'âge de 40 à 45 ans; de face, bonnet foncé; robe avec collet en fourrure; double chaîne d'or avec des pierres précieuses; moustache et mouche, le visage calme et d'une expression résolue, les yeux bien ouverts. B. H. 2.3. L. 1.10.
Gal. Leuchtenberg, à St. Pétersbourg.

DESSINS.

Le bon Samaritain. Effet de nuit, avec des flambeaux. Vigoureux dessin lavé à l'encre brune. Étude pour le tableau du Louvre. H. 0.21. L. 0.315.
Musée Boymans.

Le bon Samaritain; le blessé est porté vers l'auberge à droite, où se trouve un escalier et un homme avec une lanterne. Plus loin deux chevaux. La lumière éclaire en premier lieu le blessé. Vigoureux effet; lavé à la suie. Même style et faire que le précédent.
British museum.

Descente de croix, dessin pour la grisaille de la Nat. gallery. Il consiste en plusieurs morceaux de papier coupés, rapportés, pour changer et essayer les groupes; il est fait en couleurs avec des touches de couleur à l'huile.
British museum.

Rembrandt dessinant d'après le modèle. Superbe dessin à l'encre brune, en sens inverse de l'eau-f. 157.
British museum.

David, poursuivi par Saül et refugié dans la grotte d'Abdulla, y surprit Saül, qui s'y était retiré.... d'après les versions postérieures, afin de délier ses souliers, d'après la Vulgate **ut ventrem purgaret**. David lui coupe alors un pan de son habit. Rembrandt, dans ce dessin, a suivi cette dernière version, qui était aussi celle des bibles hollandaises avant la traduction faite aux ordres des États Généraux. Rembrandt possédait une *ancienne bible*, suivant son inventaire; c'est donc celle-là qu'il consulta pour ses compositions. Manière de 1648.
Ce dessin curieux, largement lavé à l'encre brune, se trouve dans la coll. Albertine.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

98. **La synagogue.** *Rembrandt f*
1648.

82. **Médée ou le mariage de Jason et de Créüse.** *Rembrandt f* 1648.
L'estampe parut avec la tragédie *Medea*, 't Amsterdam bij Abraham de Wees en Jacob Lescaille op de Middeldam, 1648.

80. **Le Phénix. (Le tombeau allégorique).** *Rembrandt f* 1648.

146. **Mendiants à la porte d'une maison.** 2e état signé *Rembrandt f* 1648.

84. **Le docteur Faustus.** Entre 1647 et 50 (magnifique copie p. M. L. Flameng 1873.)

PORTRAITS.

157. **Rembrandt dessinant** d'après le modèle; anciennement nommé *Pygmalion*. Pièce qui doit être rangée évidemment entre 1646—48.

235. **Rembrandt dessinant près de la fenêtre.** *Rembrandt f* 1648.

ÉTUDES.

145. **Mendiants**, homme et femme.

147. **Gueux griffonnés.**

148. **Gueux malade et gueuse.**

159. Idem à gros ventre.

150. Idem debout, couvert d'un long manteau.
Tous gravés dans la manière de cette période.

1649. [1]

PEINTURES.

Portrait de Turenne, à cheval; de grand. nat. Le fond représente une rue avec trois gentilshommes dans un carosse et deux serviteurs; du côté opposé une femme à pied. T. H. 9.5. L. 5.10. Smith nº. 323.
M. Blanc dit de ce portrait « peint vers 1649 ». Smith « about 1650 ».
Coll. van Zwieten, La Haye en 1731, *f* 90. Hoet, II.
» du comte Ferd. de Plettenberg à Amst. 1738, *f* 88. (Hoet I, H. 10 p. 5. L. 8 p. 6).
» anonyme, Amst. 1740 . . . *f* 90. (Smith).
» de lord Cowper à Panshanger.

Vertumne et Pomone. Le premier déguisé en vieille, appuyé sur un bâton, touche de la main droite le bras de Pomone. Celle-ci assise, de face, tient une pomme; ses cheveux tombent en petits boucles sur le front, et la tête est couverte d'un grand chapeau de paille, rond et plat comme une *solana*, avec ruban bleu. Il porte un vêtement gris et un manteau rouge avec capuchon. La jeune et jolie Pomone, qui rappelle certains portraits de Saskia, porte une robe jaunâtre et un collier de perles. Ton gris clair, touche finie. Gravé par Lepicié. T. H. 3 p. 9 L. 2, p. 10. Smith 189. Daté 1649. Fig. mi-grand. nat. (W. Bode).
Coll. du marquis de Lassay.
» de la comtesse de Verrue.
» Blondel de Gagny 1777, 13,700 fr.
» Durney 1789, 1,710 fr.
» Le Brun 1798; vendu comme A. de Gelder.
» bar. Puthon, à Vienne.
» Hoser.
» du Hradschin, à Prague.

DESSIN.

Vers 1649.

Un carosse, style Louis XIII. A la plume avec lavis à l'encre de Chine. Étude pour le carosse de Turenne?
British museum.

1650.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Anne la prophétesse. Elle est représentée comme une femme vénérable, vêtue d'une robe rouge, d'un fichu blanc et d'un manteau en soie foncée ou noire qui lui couvre la tête et descend sur les épaules. Elle est assise près d'une niche; sur les genoux un livre qu'elle a fermé, tandis qu'elle vient d'ôter ses lunettes.
Elle s'incline un peu en avant et écoute un enfant qui, les mains jointes, est agenouillé près d'elle. Dans le fond du temple on voit Siméon portant l'enfant Jésus dans ses bras et Marie avec Joseph. A quelque distance, l'autel avec les tables de la loi et le serpent d'airain. Ces figures du fond sont accessoires. B. H. 1.5. L. 1.1½. Gravé par J. Fittler et dans la Stafford Gallery.
Signé et daté 1650. Smith nº. 123.
Coll. de Flines, Amsterdam 1700, *f* 300.
» du peintre Jacques de Roore à Amsterdam 1747, *f* 350. (Vieille femme assise avec un jeune garçon agenouillé qui prie; au fond des figures. Hoet II.)
Coll. Julienne à Paris 1767, 1861 fr.
Lord Fr. Egerton.
Bridgewater collect.

---

[1] La femme peignant son enfant, tableau daté 1649, et attribué à Rembrandt au musée de Darmstadt, n'est pas du maître.

Samuel instruit par sa mère Hannah. Celle-ci, vieille d'une figure délicate, la tête couverte d'un voile de soie noire, porte une robe brun-rouge, avec fichu blanc. Elle est assise dans un fauteuil, et s'incline pour entendre son fils qui lit, se tenant debout à côté d'elle. La main droite de la vieille est placée affectueusement sur l'épaule du garçon, la gauche, tenant des lunettes, est abandonnée sur ses genoux. Peinture capitale; exécution large, ton clair. Signé *Rembrandt f.* Toile, H. 94. L 1.17 Smith 27. Eau-f. par Massaloff. Vers 1650; selon Waagen vers 1645.
Coll. Crozat.
» Houghtonhall, (gravé par J. Walker à l'aquatinte).
Musée de l'Ermitage. (Une répétition (?) au musée de Berlin)

Le reniement de St. Pierre. L'apôtre vêtu d'un manteau blanc, debout, est accosté par la suivante qui lui éclaire le visage d'une chandelle dont sa main couvre la lumière. Son corsage est rouge, sa robe blanche. A gauche un soldat en armure, devant lui est son casque doré; derrière lui un autre soldat debout. Au fond plusieurs figures. Rangé par Waagen vers 1650. T. H. 1.53. L. 1.68. Smith 110. Eau-f. par Massaloff.
Musée de l'Ermitage.

PORTRAITS.

Coppenol, à l'âge d'environ 50 ans; il est assis et tient une feuille de papier et une plume; il regarde le spectateur. Gravé par Surugue. B. ± H. 1 p. 2 L. 10 pouces. Smith 307.
? Coll. Julien 1784, 13 ponces sur 10; 1500 livr.
» L. Bonaparte.
» lord Ashburton.
» A. Baring, à Bath House.

Jeune femme se levant dans son lit dont elle écarte les rideaux; ses cheveux blonds couverts en partie d'un petit bonnet brodé d'or. Fig. de grand. nat. Extrêmement naturel et plein d'expression. Toile, H. 2 p. 8. L. 2—2½. Cintré. Signé et daté 1650. Gravé par Cooper à l'aquat. Smith nº. 151.
Coll. du prince Carignan 1743.
» lady Mildmay.

ENVIRON 1650.

Buste de jeune homme, de face, portant une toque rouge, un habit jaune brunâtre; longs cheveux dorés; ton doré dans le visage, ombres fortes. Fond noir.
Coll. Hertford.
» R. Wallace.

PAYSAGE.

Entre 1643 et 1650.

Paysage montagneux. Smith 610. B. H. 2 p. 9. L. 3 p. 1.
Signé en bas à droite *Rembrandt.* Eau-forte par Unger.
Gal. de Cassel.

? **Grand paysage montagneux.** T. H. 2 p. 10½. L. 3 p. S.
Musée de Dresde.

DESSINS.

Paysage montagneux, avec une rivière; au premier plan un pont avec un cavalier; sur la rive droite des maisons et des arbres, des prés avec des vaches: plus loin un carosse à quatre chevaux; fond de rochers. Epoque du paysage de Cassel dont il rappelle plusieurs motifs. Lavé à l'encre brune.
Coll. Albertine.

« **Boulevard à l'est de la porte St. Antoine à Amsterdam, vers 1650.** » A la plume et lavé de suie; H. 0.18 L. 0.27.

Coll Ploos van Amstel; acheté par Buys *f* 22.
" Idsinga.
" de Kat 1867 *f* 250.
Musée Teyler.

Une vieille qui dort; à la sanguine. Daté 1650, 5 pouces sur 4, 16 flor.
Coll. Feitema en 1758 à Amsterdam.

David oint comme roi; daté 1650; lavé à l'encre brune; 6 pouces sur 8 environ. *f* 25.— Ibid.

Étude pour le Paysage à la tour carrée; à la plume et lavé à l'encre brune; 56 fr. Vente Andreossy, Paris.

Autre étude pour le même. Ibid.

La femme malade, de la pièce de cent florins; croquis à la plume. Cab. Deschamps; facsimile dans *l'oeuvre de Rembrandt* de M. Ch. Blanc.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

75. **Saint Jérôme** (dans le goût d'Alb. Durer). Facture de ce temps; le paysage entièrement dans le goût du paysage de Ransdorp n°. 319, dont on y voit aussi la tour.

64. **Jésus apparaissant à ses disciples.** *Rembrandt f* 1650; c'est Josi qui le premier lui a donné ce titre très-juste.

ÉTUDES.

353. **La coquille.** *Rembrandt f.* 1650.

253. **Jeune homme à la gibecière.** 1650.

PAYSAGES.

318. **Le paysage aux trois chaumières.** *Rembrandt f.* 1650.

319. **Id. à la tour carrée** (Ransdorp) *Rembrandt f.* 1650.

335. **Le canal aux cygnes.** *Rembrandt f* 1650.

314. **Le chasseur** (Het jagertje). Grav. du n°. 335.

336. **Le paysage au bateau.** *Rembrandt f.* 1650 (le 6 à rebours).

324. **Paysage à la tour (village de Loenen).** Style de cette époque.

ENVIRON 1650.

49. **Jésus guérissant les malades ou La pièce de cent florins.** Après le 4e état, la planche a été retouchée par le cap. Baillie, qui la coupa en 3 morceaux, dont il tira des épreuves.
Splendide copie par M. L. Flameng, 1873.

Entre 1640 et 1650.

65. **Saint Pierre guérissant le paralytique.**

111. **Vieillard en méditation.**

287. **Vieillard, les deux mains sur un livre.**



317. **Les deux maisons au pignon pointu.**

Bartsch.

250. **La maison aux trois cheminées** (supprimé par M. Blanc, mais que je crois authentique).

1651.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Noli me tangere, le Christ apparaissant à Marie dans le jardin. Toile. H. 2′ 9″. L. 2′ 3″.
Signé et daté 1651; le dernier chiffre cependant est peu visible à cause du plis de la toile autour du chassis.
Eau-forte par Unger, 1869.
Musée de Brunswick.

PORTRAITS.

« **L'amiral Tromp.** Il paraît âgé de cinquante et quelques années; il est couvert d'un bonnet rayé de rouge et de jaune, et porte moustache; sa main gauche s'appuie sur son bâton de commandement doré. Portrait d'une beauté supérieure. » Daté 1651. T. H. 3 p. L 2 p 5½. Smith n°. 211. Smith mentionne sous le n°. 477 un autre *Tromp* gravé en man. noire par Graham.
M. Ch. Blanc, p. 427.
Ne connaissant pas ce tableau, je n'ai pu le comparer aux autres portraits de Tromp.
Coll. Erard 1832 . . . . 17,000 fr.
» William Hope.

Portrait d'un rabbin, de gr. nat. à mi-corps. T. H. 2 p. 6 L. 2 p. 2. Est-ce le n° 351 de Smith? Signé *Rembrandt ft.* 1651.
Coll. du duc d'Argyll.
» de Mr. Harman 1844.
» Farrer.
National gallery.

Portrait de jeune homme, de face; béret rouge, habit brun jaunâtre. Temps du précédent
Coll. Sir R. Wallace.

Portrait d'homme, vu de face, à mi-corps, la tête couverte d'une toque noire. Cheveux bruns tombant sur les épaules. Vêtement brun foncé. Il tient un bâton de la main gauche. Signé en bas, à droite: *Rembrandt f* 1651. Toile. H. 0.83, L. 0.66.
Coll. Lacaze.
Musée du Louvre, 1869.

DESSINS.

Portrait qui semble celui de Clement de Jonghe. Il est assis dans une pose et un costume pareils à ceux de l'eau-forte; il a un livre devant lui. A la plume et lavé de brun.
Musée du Louvre.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

15. **Tobie aveugle,** appuyé sur son bâton; au fond la cheminée où pendent des poissons pour sécher. *Rembrandt f.* 1651.

14. **Tobie aveugle,** cherchant la porte en tâtonnant; gravure de ce temps.

26. **Fuite en Égypte;** effet de nuit. *Rembrandt fecit* 1651; le 6 à rebours.

PORTRAIT.

180. **Clement de Jonghe.** *Rembrandt f.* 1651.

PAYSAGE.

334. **La campagne du peseur d'or.** (Uyttenbogaert) *Rembrandt* 1651.

1652.

DESSINS.

Vue de l'hôtel de ville d'Amsterdam, après l'incendie du 9 juin 1652.
Vente van der Linden van Slingerland, à Dordrecht en 1785.
Vente Burlett 1807 à Amsterdam. Vente G. Libri, Londres, 1864?

Même sujet; belle esquisse à l'encre brune sur papier fort du Japon.
Vente van der Willigen 1874, 2e partie. Catalogué comme J. de Baen, acheté par M. V. de Stuers. *f* 20. Je présume que c'est un dessin de Rembrandt.

Deux dessins dans l'Album *Pandora* de Jan Six.
Coll. de M. J. P. Six, à Amsterdam.

L'entrée d'un grand édifice; à droite on voit par une porte dans une cour avec des maisons vivement éclairées; dessin exécuté avec beaucoup de soin et qui est une étude pour le fond de *la petite Tombe*. H. 0.14. L. 0.20. Lavé à l'encre brune.
Vente Baartz, Rotterdam 1860 *f* 535.
Coll. de M. J. de Vos Jbz.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

13. **David en prière.** *Rembrandt f.* 1652.
36. **Jésus au milieu des docteurs.** *Rembrandt f.* 1652.
39. Vers 1652: **Jésus prêchant** ou la **petite Tombe.**
120. **Paysan avec femme et enfant.** Vers 1652.

PAYSAGE.

323. **Le bouquet de bois.** *Rembrandt f.* 1652.

1653. [1]

PEINTURES.

COMPOSITION.

Susanne, prête à descendre dans l'eau: elle semble apercevoir qu'elle est épiée et se couvre le corps avec un de ses vêtements; une de ses mains est levée avec un geste de frayeur. Au fond on distingue confusément un des vieillards. Daté 1653. B. H. 1 p. 7. L. 1 p. 2¼. Smith n°. 618, « peinture vigoureuse. »
Coll. de Mr. Yates en 1836.

---

[1] **Paysage montagneux**; signé et daté 1653; Cab. du comte de Stadion à Vienne, gravé par A P. C. F. Ce tableau présente tous les caractères des paysages de Roghman.

PORTRAIT.

Portrait d'homme, d'une soixantaine d'années, nommé Hooft. Bonnet foncé, costume brun avec manches jaunes; chaîne d'or. La main droite sur un buste d'Homère placé sur une table. Signé et daté 1653. T. H. environ 4 p. 8. L. 4—6. Smith n°. 302: « peinture capitale et excellente. »

Coll. Abr. Hume.

Suivant M. Waagen il appartient aujourd'hui au comte de Brownlow.

DESSIN.

St. Sébastien, debout contre l'arbre et percé de flèches; jusqu'au-dessous des genoux. Esquisse large à la plume et lavée à l'encre brune. Daté 1653.

Au musée de Berlin.

EAU-FORTE.

338. **Le paysage à la vieille tour carrée.** *Rembrandt* 1653.

1654.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Bethsabée, venant de recevoir le message de David. De grand. nat. T. H. 1.42. L. 1.42. Smith Suppl. 1. Signé sur une marche en pierre: *Rembrandt ft.* 1654. Eau-forte par Courtry, Gaz. des beaux-arts 1870.

Coll. W. Young Ottley, en 1837, 105 guin, acheté par Mr. Peacock.
» du marquis Maison.
» de M. Lacaze à Paris.

Musée du Louvre, 1869.

La femme de Potiphar accusant Joseph. Assise auprès de son lit, vêtue d'un peignoir rouge et parée d'un collier de perles, ainsi que de bracelets, elle accuse Joseph devant son mari, qui porte un turban et un costume asiatique jaunâtre. De l'autre côté du lit, Joseph debout, en tunique jaune rayée de rouge, un trousseau de clefs attaché à sa ceinture. Signé *Rembrandt f* 1654 H. 1.05. L. 0 97 m. Comparez Smith 20 et 22. Eau-forte p. Exsham et par Massaloff.

Musée de l'Ermitage.

La baigneuse. Femme vue de face, debout dans l'eau jusqu'à la moitié des jarrets. Fond de rocher. B. H. 2. L. 1—6½ Signé *Rembrandt f.* 1654. Smith 165 . Gravé par Lightfoot.

Coll. lord Gwydyr 1829, 165 gs.
» Holwell Carr 1831.

National Gallery.

PORTRAITS.

Portrait d'un vieux rabbin, avec barbe blanche, mi-figure, de grand. nat. B. H. 3′ 7½″. L. 2′ 9½. Signé *Rembrandt f.* 1654. Acquis à Paris en 1742, 1500 livr. pour le Musée de Dresde.

Portrait de vieillard à grande barbe blanche; mi-figure de grand. nat. assise; la main droite tient un bâton et repose sur une table en pierre, la main gauche gantée tient les plis d'un ample manteau vert; l'habit est brun, le bonnet noir; une grosse chaîne d'or avec des pierreries au cou. T. H. 3,5″. L. 2,10″.

Gravé par Danzel et par Tanjé. Smith 451. Entre 1652 et 56.

Coll. Carignan.

Musée de Dresde.

Portrait de femme; en buste, de grand. nat. presque de face. Les cheveux relevés sur le front et retombant en boucles de chaque côté; petit bonnet de velours vert avec rubans rouges et voile pendant sur les épaules. Pendeloques en diamants et perles; mante brune fourrée, ouverte par devant; chemisette plissée, agraffe en perle. La signature en bas, à droite, n'est plus lisible. T. H. 0.72. L. 0.60 Gravé par Claessens, dans le Musée français. Entre 1650 et 1654. Smith nº. 512.
Coll. du duc de la Vallière.
" du comte de Vaudreuil 1784, 1380 livr.
" Louis XIV.
Musée du Louvre.

Vieille femme, dite la mère de R., vêtue d'une robe gris foncé, avec jaquette rouge, et la tête couverte d'une draperie blanche; elle est assise et tient un livre sur ses genoux. A gauche une table sur laquelle est posé un mouchoir. Fig. à mi-corps. Signé *Rembrandt f* 1654. T. H. 1.83 L. 1.07 m. Eau-forte par Massaloff.
Musée de l'Ermitage.

DESSINS.

De 1652—54, vu l'âge de Titus: **Portrait d'un garçon, apparemment Titus, de face**, regardant par dessus le battant inférieur d'une porte. Délicieux dessin à la plume, au brun et à la sanguine, et lavé de rouge.
Coll. Ploos van Amstel, (qui en a fait un facsimile), acheté par Goll *f* 105.
" Goll van Frankenstein 1833, *f* 850 à M. Woodburn.
" Esdaile, Versteeg, Cranenburg, Galichon, Paris 1875, 3700 francs.

Étude de femme nue assise, avec ses vêtements à côté d'elle. Lavé de brun. Première pensée pour la Bethsabée de M. Lacaze. Louvre.

Première pensée pour l'eau-forte **Jésus disputant avec les docteurs**. Croquis de 7 fig., à la plume avec quelques lavis fort délicats à l'encre de Chine. Plein d'esprit et de sentiment. H. 0.14. L. 0.18.
Coll. Cranenburgh 1858 nº. 241.
" B. Suermondt.

Étude pour le bon Samaritain, dont on ne voit que la tête seule, couverte d'un turban, qui se penche sur la blessure d'un homme assis sur une butte. Cette fig. est une étude d'après le modèle; il présente la même attitude que la Bethsabée de Lacaze, s'appuyant sur son bras gauche. Esquisse à la plume à larges traits; style des eaux-fortes de 1654. H. 0.124 L. 0.122.
Coll. W. Esdaile.
Musée de Weimar.

Bois avec des fermes et des figures; ciel à nuages à gauche, clair à droite. Bel effet; à la plume et largement lavé à l'encre couleur de bistre. Analogie de touche avec les eaux-fortes de 1654.
Coll. Albertine.

Étude d'une ferme; même facture; vers 1654.
Coll. Albertine.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

20. **La circoncision.** Signé *Rembrandt f.* 1654. Il paraît que R. a d'abord esquissé un Calvaire, dont on voit encore le pieu de la croix, l'échelle etc. Et la femme couchée, n'est-elle pas une Marie au pied de la croix?
18. **La nativité**; *Rembrandt f.* Gravé de la même pointe et probablement dans la même année que le nº. 20.
28. **La fuite en Égypte**, passage de l'eau. *Rembrandt f.* 1654.
29. Id., dans le goût d'Elsheimer; la gravure des figures paraît de 1652—54.

34. **Sainte famille**; ou la Vierge au chat. *Rembrandt f.* 1654. R. paraît avoir imité cette pièce d'après une estampe de Mantegna (B. 8), où cependant ne se trouve pas le serpent sous le pied de Marie.

35. **Jésus disputant avec les docteurs.** *Rembrandt f.* 1654.

38. **Jésus ramené du temple.** *Rembrandt f.* 1654. C'est là le vrai titre, comme l'a bien observé Wilson; chez Bartsch et Claussin on trouve l'estampe sous le nom de *Retour d'Égypte*. (Copié p. J. Burnet.)

58. **Descente de croix**, au flambeau. *Rembrandt* 1654.

61. **Jésus mis au tombeau.** La gravure est évidemment de 1654 et semblable à la Descente de croix au flambeau.

63. **Les pèlerins d'Emmaüs.** *Rembrandt f.* 1654 et non pas 1634. Copié par J. Burnet.

71. **Saint Jérôme** lisant au pied d'un arbre. 1654. *Rembrandt f.*

94. **Le petit orfèvre.** Vers 1654.

CROQUIS.

97. **Le jeu du kolf** (De kolvers). *Rembrandt f* 1654.

PORTRAIT.

236. **Titus.** Manière de graver de 1652—54.

1655.

PEINTURES.

COMPOSITION.

Jésus présenté au peuple. Même composition que l'eau-forte n°. 51. Excellente peinture en grisaille. Datée 1655. Smith n°. 88. Gravée par un anonyme. H. 1 p. 8. L. p. 3½. Un **Ecce Homo**, en grisaille, est mentionné dans l'inventaire de Rembr. dressé en 1656.

Coll. du Bourgm. W. Six 1734 . . . . *f* 14.
» acheté par M. Goll, qui le passa à M. A. Brondgeest.
» Mr. Emmerson.
» Jer. Harman (du temps de Smith).

PORTRAITS ET ÉTUDES.

Intérieur d'étable avec un bœuf abattu, suspendu à une poutre; plus loin, au-dessus du battant inférieur d'une porte, apparaît le buste d'une femme. Signé *Rembrandt f* 1655. Smith n°. 619 décrit un tableau pareil mais où se voyait une servante, se baissant pour ramasser quelque chose. B. H. 2 p. 5. L. 1 p. 8½. Chez M. Woodburn.

Musée du Louvre.

Un tableau pareil encore, mais où la servante nettoie le plancher, est décrit comme très-naturel, beau et vigoureux. B. H. 28. L. 20 pouces, à la vente Jan van Dijk, 1791 Amsterdam, *f* 160. Vendu à Ten Katen.

Il s'agit peut-être du même tableau.

Portrait de Rembrandt; petit buste de face; la tête couverte d'un baret; il porte un pourpoint à collet relevé, rouge foncé; on aperçoit un petit coin blanc de la chemise au cou. Ton vigoureux et chaleureux. Vers 1655. ± H. 0.2 L. 1½.

Coll. Sir R. Wallace.

Portrait d'homme avec cuirasse, brassards et tenant une lance des deux mains; il s'appuie sur le bras gauche et a la tête découverte. A mi-corps de grandeur nat. T. H. 3′ 6″. L. 2/8″. Signé au coin droit en bas *Rembrandt*
1655.

Gravé dans le Musée Napoléon par Oortman. (C'est probablement le nº. **343 de Smith, qui** a lu la date 1656.)
Galerie de Cassel.
Au Louvre en 1815.
Galerie de Cassel.

Un porte-étendard de la garde civique, [1] fig. de grand. nat. à mi-corps; le corps tourné à gauche, le visage vers le spectateur; un étendard blanc sur l'épaule gauche. T. H. 3′ 6″. L. 2° 8″. A droite la signature *Rembran* | coupée par le cadre.
Les dimensions parfaitement égales de cette toile et de la précédente, ainsi que la couleur font présumer que ce portrait date de cette année ou de 1656. (Gravé par (Hertel ?) Gravé en man. noire p. P. Lauw, d'après le tabl. qui se trouvait alors dans la coll. de J. N Quinkhard. Eau-f. par Massaloff 1876.
Galerie de Cassel.

Un porte-étendard. Presque de face, à l'âge de 40 ans environ; grand chapeau à plumes; cuirasse; habit riche; une main sur la hanche, l'autre tient la hampe de l'étendard. T. H. 1.25 sur 1.05. Gravé par Lause et Haid. Smith 201.
Coll. chevalier Verhulst 1779 *f* 1354.
" Le Boeuf, Paris 1782, 5300 fr.
" Robit, Paris 1801, 3095 fr.
" George IV ?
" S. Clarke, en 1840, 800 guin.
" J. de Rothschild, Paris.

DESSINS.

Femme affaisée par terre soutenue par une autre; étude pour la Marie au pied de la croix, de 1655. Plume et lavis. H. 0.094. L. 0.152.
Coll. J. de Vos Jbz.

Étude pour le portrait du porte-étendard du Musée de Cassel; dessin à l'encre de Chine. Signé *Rembrandt*.
Musée de Dresde.

Jésus au jardin des oliviers. Léger croquis à la plume et à l'encre brune, ressemblant à l'eau-forte nº. 50.
Musée de Dresde.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

8. **Quatre estampes** pour le livre de Menasseh-ben-Israel: *Piedra Gloriosa:*
   a. **L'échelle de Jacob.**
   b. **Le combat de David contre Goliath.**
   c. **La vision d'Ézéchiel.**
   d. **La statue de Nabuchodonosor.**
   Toutes portant la même signature *Rembrandt f.* 1655 [2].

50. **Jésus au jardin des oliviers.** *Rembrandt f.* 165.. Gravure des quatre estampes de la PIEDRA.

6. **Le sacrifice d'Abraham.** *Rembrandt f* 1655. (le *d* à rebours) (copié en sens inverse).

51. **Jésus présenté au peuple.** (dans le goût de L. v. Leyden.) *Rembrandt f.* 1655.

---

[1] Reynolds possédait un **porte-étendard**, nommé Tromp, qui à l'exposition de Manchester appartenait à lord Warwick.

[2] Page 176 l. 3, au lieu de 1654 lisez 1655.

53. **Les trois croix**, le second état signé *Rembrandt f.* 1655 (et non pas 1653).

67. **St. Pierre**, *Rembrandt f.* 1655 et non pas 45.

PORTRAITS.

179. **Thomas Jacobss. Haring.** *Rembrandt*
1655
le 6 à rebours.

178. **Haring, le vieux.**

176. **Abraham Francen**, marchand d'estampes. Probablement de 1655; pas avant 1654.

1656.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Jacob bénissant les fils de Joseph. Fig. de grand. nat. T. H. 5′ 6″. L. 6′ 8″. Smith 17. Signé au coin gauche *Rembran..*
f 1656.

Gravé par Oortman 1808, dans le Musée Napoléon; par de Frey, par Claessens; à l'eau-forte par Unger et par Massaloff. En 1805 ou 1806 au Louvre; restitué en 1815.
Gal. de Cassel.

Saint Jean-Baptiste prêchant.. Signé *Rembrandt f.* 1656. Toile marouflée sur bois, forme cintrée. H. 1 p. 11.6. L. 2 p. 6.4. Gravé à l'eau-forte par Norblin. Smith n°. 124 et 125.
Coll. Jan Six 1702. (Étude achevée en grisaille) *f* 710.
» » » (son neveu).
» du card. Fesch, en 1845 .... (qui l'avait acheté en vente publique 40,000 fr. selon M. George).
Coll. lord Ward.
A l'exposition de Manchester le tableau était inscrit comme appartenant à sir Peter Norton.

Le maître de la vigne. Il est assis dans un fauteuil à large dos; la table couverte d'un tapis turc, à grands dessins noirs sur fond rouge intense. Les deux mains posées sur la table; la main gauche tient la bourse. A droite, assis et de profil, un jeune homme écrivant les comptes sur un registre ouvert. Le maître coiffé en turban, retourne la tête vers un ouvrier à barbe noire, ôtant de la main gauche sa toque fourrée, et de la main droite tenant une pièce de monnaie. Un grand rideau verdâtre sert de fond à ces deux figures. A droite, au second plan, dans l'ombre transparente du fond, trois ouvriers causant entre eux. Le n°. 116 de Smith. T. H. 1.48 L 1.34. Signé en bas à gauche *Rembrandt f* 1656. Gravé par Ravenet, par Pether à l'aquatinte, par B. Smith, Fittler et Picot.
Coll. Henry Isaacs Esq. 1767.
» Colonel Way 1834, 300 guin.
» du roi Guillaume II en 1850. H. 1,47. L. 1,32, *f* 3500.
» Munniks van Cleef 1864, retiré à 25,500 fr.
Musée Städel à Francfort sur le Main.

Petite tête de Christ. »Plein de sentiment et de couleur.» (Bürger). Daté 1656.
Coll. de M. de Saulcy à Paris.

La leçon d'anatomie du docteur Joan Deyman; portraits de Joan Deyman, Dirk Visch, Nicolaas Fruyt, Daniel Florianus, Augustus Meyer, Laurens de Lange, Barend Heems, Gijsbert Kalkoen et Jacob Harny. Daté 1656.
A la gilde des chirurgiens. Vendu, après avoir été fortement endommagé par un incendie en 1723, à M. Chaplin marchand à Londres le 7 févr. 1842 pour *f* 600 (selon M. Scheltema *f* 660). Smith Suppl. 5.
M. van Westrheene a remarqué à l'exposit. de Leeds un tableau de Rembr. nommé *The medical lecture*, la leçon de médecine, où l'on voyait, autant que le permettait sa place,

des docteurs et un cadavre fortement en raccourci. Se pourrait-il que ce fût là le débris de la leçon d'anatomie du Dr. Deyman ?

PORTRAITS.

Portrait du docteur Arnoldus Tholinx. Buste d'homme âgé; barbe et moustache blanches; feutre et costume noir. Signé *Rembrandt* 1656 ou 1665. Bois. H. 0.76. L. 0.63. Smith 328.

Gravé par de Frey, avec l'inscription Rembrandt van Rijn pinx. 1656, et d'après celui-ci par un anonyme en sens inverse.

Coll. van Brienen; vendu à Paris en 1865, 25,000 fr. à M. André à Paris.

Portrait d'homme assis, la tête couverte d'un bonnet fourré. Style de ce temps.
Gal. de Cassel (n°. 1231).

Portrait de vieillard, à grand chapeau. Style de cette époque.
Gal. de Cassel (n°. 1228).

Portrait de Jan Six; de grand. nat. jusqu'aux genoux, debout. T. H. 1.09. L. 0.98. Smith 329. Eau-forte par Desboutin; gravé par J. W. Kaiser.
Coll. J. Six.
" de M. J. P. Six à Amsterdam.

Portrait d'homme âgé, de face; robe fourrée; il tient une équerre et une plume, et est assis à une table. Jusqu'aux genoux, de grand. nat. Smith 370. Eau-f. par Massaloff, 1876.
Signé sur la table *Rembrandt* 1656. T. H. 3′ 11″. L. 2′ 9″.
Gal. de Cassel.

Jeune femme, de grand. nat. presque de face; assise dans un fauteuil sur le bras duquel repose sa main droite qui tient un oeillet, près d'une table couverte d'un tapis rouge, où se trouvent un livre et deux pommes. Coiffée d'un bonnet blanc et vêtue d'une robe noire avec col rabattu. Signé et daté 1656. T. H. 1 02. L. 0.87 m. A mi-corps.

« Un des plus beaux portr. de femme de R.; peinture claire, fondue, large. » Waagen p. 183. Eau-forte par Massaloff.
Coll. Crozat.
" de l'Ermitage.

Buste d'homme à petite barbe et moustaches. J. de Frey sc. Chaussin Suppl. page 174. Signature: *Rembrandt van Rijn pinxit* 1656.

? **Lutma, le vieux**; une copie par J. G. Hertel d'une eau-forte du jeune Lutma, porte l'inscription: Rembrandt Pinxit.

Portrait de Rembrandt en buste, de face. B. L. 11¼″. L. 9¼″.
Musée de Leipzig.

PAYSAGE.

Paysage montagneux, au torrent. Signé *Rembrandt f.* B. H. 1.9″. L. 2.6.″ Smith 611. Eau-f. par Unger.
Musée de Brunswick.

DESSIN.

Leçon anatomique du docteur Deyman; esquisse pour le tableau, à la plume et à l'encre brune. H. 0.11. L. 0.132. Facsimilé par moi dans *l'Art*, 1877.
Coll. J. P. Six.

EAUX-FORTES.

COMPOSITION.

2. **Abraham recevant** le Seigneur et les anges. *Rembrandt* 1656.

PORTRAITS.

182. **J. Lutma**, le vieux. *Rembrandt.*
f. 1656.
Copie du buste par Novelli.

188. **Le docteur Arnoldus Tholinx** (et non pas van Tol), entre 1654 et 56, (copié par Burnet).

1657.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Adoration des mages. Bois. H. 3.1. L. 2.2½. Smith nº. 61. Fig. de 1 pied environ. Signé et daté 1657.
Connu dans les anciens catalogues hollandais sous le titre de l'adoration des Mages » avec le toit aux tuiles de Woerden ».
Coll. de l'avocat van Tongeren à La Haye 1692. Hoet, I » superbe et vigoureux, de sa meilleure manière. » 15 Louis.
Coll. anonyme, Amst. 1715 *f* 2010.
» J. van Beuningen. (» La fameuse pièce *l'adoration des mages*, 12 fig. H. 4 p. L. 4 p. » Hoet, I.) 1716. *f* 1500.
Coll. Jacques Meyers 1722 Rotterdam. » Les rois mages, connu par le toit aux tuiles de Woerden. H. 3 p. 11. L. 3 p. 4½. » Hoet, I..... *f* 180.
Coll. Will. Six 1734.... *f* 250. Hoet, I, acheté par S. Ligtenhorst.
» Lormier 1763 *f* 2300.
» Monnikkendam 1799, 400 Louis.
» Grandpré 1815 retiré à 70,000 fr.
Buckingham-palace.

L'adoration des mages. La Vierge assise tient l'enfant; les trois mages se prosternent; derrière eux un seigneur oriental avec turban et tenant dans la main une couronne; escorte de domestiques. Daté 1657. Smith, qui mentionne ce tableau sous le nº 62, le décrit d'après le catalogue de la vente de M. Servad, Amst. 1778, où il fut vendu *f* 1000. Il ajoute que c'est peut-être une copie avec quelques changements du tableau à Buckingham-palace.

Un tableau pareil, mais plus petit, fut vendu dans la coll. de M. A. de la Hante en 1814 à Mr. Philips 205 gs. Toile, environ H. 2 p. 4. L. 1 p. 10. Smith nº. 63.
Chez M. Baring se trouve une excellente répétition du tableau de Buckingham-palace

PORTRAITS.

Rembrandt tenant de la main gauche un livre et un encrier, dans la droite une plume; de face, de grand. nat. à mi-corps. Signé *Rembrandt f.* 1657. T. H. 3′. L. 2′ 3½″.
Ce portrait me semble le même que le nº. 203 de Smith, gravé par Mogel et van Golt.
Musée de Dresde (se trouve déjà dans l'ancien Invent. de 1722).

Rembrandt, à l'âge de 40 à 50 ans, à mi-corps; de ¾ à droite. Toque et habit foncés; longs cheveux bruns, moustache et mouche; regard sérieux qui fixe le spectateur. Habit simple avec un petit col relevé; pour unique ornement il porte une chaîne avec médaille. Le tableau est devenu noir jusqu'à n'être plus reconnaissable; des couches de vernis comme des glaçons le couvrent. Smith 227. H. 2 p. 4. L. 1 p. 10. Gravé par Oortman dans le Musée Napol.
Coll. de Reuver?
Gal. de Cassel.

Portrait de Catherine Hoogsaet ou Hoogh?; une dame entre les 40 et 50 ans, presque de face. Robe de soie noire, bonnet blanc brodé; elle est assise et tient de la main droite un mouchoir. Une table couverte d'un tapis turc, et une perruche perchée sur un anneau. Signé et daté 1657. T. H. 4.2 L. 3.3.

« Peinture très-belle et très-finie. » Smith n°. 546.
Coll. lord Le Despencer 1831, 170 gs.
» mr. Peacock.
» Edm. Higginson Esq. de Saltmarsh Castle, en 1842.

Portrait d'homme à barbe grise; les mains jointes Il est en méditation devant un livre fermé. Les coins en haut peints en cintre. Grandeur nat. à mi-corps. Smith 848. T. H. 3 p. L. 2 p. 8½. Signé *Rembrandt ft.* 1657.
Coll. Colborne; légué en 1854 à la Nat. Gallery.

Jeune fille; assise dans un fauteuil rouge, vêtue d'une robe rougeâtre, les cheveux ornés de perles, les bras garnis de bracelets, elle essaie un pendant d'oreille devant un miroir. A mi-corps. Signé *Rembrandt f* 1657. B. H. 0.4. L. 0.33 m. Eau-f. par Massaloff.
Musée de l'Ermitage.

DESSINS.

l'Adoration des mages; étude pour le tableau; au 2d. plan un éléphant. Plume et encre brune. Très-beau.
Musée de Munich.

Autre esquisse d'une adoration; avec un chameau. Léger croquis à la plume.
Musée de Munich.

Adoration des mages; avec le chameau et le parasol; légère esquisse au pinceau pour le tableau de cette année. Signé *Rembrandt f.*
Musée de Munich.

Même sujet, varié. Ibid.

EAU-FORTE.

78. **St. François à genoux.** *Rembrandt f* 1657.

1658.

PEINTURES.

COMPOSITION.

Lucrèce, un grand tableau, mentionné dans la masse de Abraham Wijs et Sara de Potter, en 1658 (Scheltema, Rembrandt, 2e éd. p. 117).

PORTRAITS.

Portrait d'homme. Buste de gr. nat. presque de face. Il a de petites moustaches et de longs cheveux bruns roux, une large toque noire ornée d'une chaîne d'or et un pourpoint à boutons d'or entre-ouvert qui laisse voir la chemise. La main gauche est à moitié cachée dans le pourpoint. T. H. 0.73. L. 0.61. Signé *Rembrandt* 1658.
Musée Napoléon.
Au Louvre.
Je suppose que c'est le n°. 260 de Smith, quoiqu'il dise que l'homme a une longue barbe, et donne la date 1648. Ce portrait viendrait de la coll. Braamcamp 1771, vendu *f* 225, à Loquet. Un portr. pareil fut vendu en 1811 dans la coll. Sereville 2500 fr.

Portrait de Bruyningh (le secrétaire, dont l'office est mentionné dans les comptes de la chambre des insolvables en 1657?) Jeune homme avec de longs cheveux bouclants bruns, et une moustache; il s'appuie sur le bras du fauteuil; habit foncé, col blanc rabattu avec des houppes. T. H. 3 p. 5. L. 2 p. 11. Daté 1658. Grav. en 1800 p. Oortman dans le Mus. Napol. Eau-forte par Unger. Smith 373.
Coll. de Reuver.
Musée de Cassel.

Rembrandt, vers 50 ans, sans moustache, de 3/4; costume foncé, bonnet mou. Gravé par Caronni, terminé par Longhi. Smith n°. 234.
Entre 1657 et 59.

Portrait d'homme, peut-être **Thomas Jacobs. Haring.** De gr. nat. à mi-corps, de 3/4 à droite. Dans les mains un livret, à droite un buste de jeune homme, au fond un pilastre.
T. H. 1.68. L. 0.85, c. Signé sur la feuille du livret: *Rembrandt.* Eau-forte par Unger, 1874, (répétition par Unger en petit pour le catalogue). *f.* 1658.
Coll. comte d'Ivrea à Gènes.
» de M. le chev. J. von Lippmann à Vienne.
Vendu 1876 170,000 francs à M. John Wilson.

Vieux rabbin, de gr. nat. en buste, la tête couverte d'un grand chapeau, les deux mains sur un bâton. Signé à droite dans le fond: *Rembrandt f.* T. H. 2′ 2″. L. 1′ 11″. Même facture que le portrait daté de la coll. Lippmann. Smith 356.
Musée de Vienne.

Portrait d'un jeune homme, lisant et méditant; de grand. nat. à mi-corps; cheveux bruns bouclés tombant sur les épaules; toque et habit foncés. Smith 357. Gravé par Prenner. T. H 2′ 2″. L. 1′ 11″.
Musée de Vienne.

Portrait de Rembrandt, de face; grand. nat. jusqu'aux genoux; coiffé d'une toque brune et vêtu d'une large robe brune à ceinture, dans laquelle reposent les pouces des deux mains. T. H. 2.05. L. 0.79 c. Smith 223. Gravé p. Prenner et dans la gal. du museum de Vienne p. Eissnerr. Eau-forte par Massaloff 1874 et par Unger 1876.
Musée de Vienne.

Buste de Rembrandt, de face, de grand. nat. pourpoint brun avec fourrure. Smith 222. Même tête que le précédent. Signé en haut à gauche: *Rembrandt f.* B. H. 1′ 6″. L. 1′ 3″.
Musée de Vienne.

Buste de Rembrandt, de face, de grand. nat. avec bonnet noir et habit à collet rélevé. T. H. 0.79. L. 0.64. Même buste que celui du musée de Vienne; peut-être une copie par ..... Fabritius?
Gal. Liechtenstein, à Vienne.

DESSINS.

Le vestibule de la maison de R. au Rozengracht; croquis à la plume et lavé à l'encre brune, que R. doit avoir fait après son déménagement vers ce quartier, après 1658. Facsimilé dans l'ouvrage de Josi.
Coll. B. de Bosch 1817. H. 6¼. L. 6 pouces.
» Ploos van Amstel, vendu *f* 40 à Roos.
British Museum.

Chambre à trois fenêtres, devant lesquelles une grande table où se trouve un panneau ou une planche. C'est la chambre au 1er de la maison de R. au Rozengracht. A la plume et à l'encre brune.
Coll. Six.
» Ploos van Amstel *f* 26 à Josí.
British Museum.

Présentation au temple; belle composition avec plusieurs figures, style de l'eau-forte 23, de cette année. A la plume et lavé vigoureusement à l'encre brune. H. 0.23. L. 0.18. Vente Jolles 1848.
Coll. J. de Vos Jbz.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

23. **Présentation au temple;** gravure de 1656—58.
45. **La Samaritaine;** *Rembrandt f.* 1658.

161. **La femme près du poêle;** ***Rembrandt f*** **1658.**

163. **La femme au bain;** ***Rembrandt f*** 1658.

164. **La femme les pieds dans** l'eau (Een badend vrouwtje); ***Rembrandt f*** **1658.**

169. **La femme** (nommée à tort **négresse**) **couchée;** ***Rembrandt f*** **1658.**

1659.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Moïse brisant les tables de la loi. Fig. de grand. nat. jusqu'au-dessous de la ceinture. Les deux tables sont couvertes de lettres hébraïques. Un ample manteau pend sur le dos de Moïse. Fond de rochers et d'une partie du ciel. T. H. 0.545. L. 0.44. Smith n°. 25. Gravé par Krüger en 1770. Signé en bas *Rembrandt f* 1659.
En 1770 à la Gal. de Sans Souci.
Musée de Berlin.

Jacob luttant avec l'ange. La partie inférieure, qui avait été endommagée, est coupée. T. H. 0 45. L. 0 39. Smith n°. 14. Entre 1656 et 1659.
Musée de Berlin.

PORTRAITS.

Rembrandt; de ¾, cheveux gris, bonnet en velours verdâtre; habit brun, à collet montant. Grand. nat. T. H. 1 p. 8½. L. 1 p. 4¾. Agrandi H. 2 p. 2½. L. 1 p. 8¾. Signé *Rembrandt f.* **1659.**
Gravé dans la Stafford Gall. et par C. G. Lewis pour l'œuvre de R. par J. Smith. Smith 204.
Coll. de la comtesse Holderness 1802, 78 livr. st.
Bridgewater Gallery.

Rembrandt; de grand. nat. à mi-corps, presque de face; cheveux bruns, petite moustache et mouche grisonnantes, bonnet rond foncé; simple casaque brun foncé, un manteau bordé de fourrure pend de l'épaule et est ramené autour du corps et soutenu par les deux mains posées l'une dans l'autre. Il est assis et le coude repose sur le bras du fauteuil. Smith 215. H. 2 p. 6. L. 2 p. 1. Signé *Rembrandt* 1659.
Coll. du duc de Montagne, où il fut gravé par R. Earlom en man. noire (Boydel exc. 1767).
Gravé également en man. noire p. H. Dawe, 1834.
Coll. de lord Carrington en 1842 (Smith Suppl. 28?)

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

167. **Antiope et Jupiter.** *Rembrandt f* 1659.
Le second état avec les vers suivants: Jupijn als hij ontsluit etc.

66. **St. Pierre guérissant le paralytique.** *Rembrandt f* **1659.**

PAYSAGE.

343. **Le paysage aux palissades,** 1659.

1660.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Ecce Homo: demi grandeur natur.; daté 1660. Château d'Aschaffenburg.

St. François, ou moine franciscain lisant dans un rouleau qu'il tient; il a la tête couverte d'un capuchon. Daté 1660. T. H. 0.25. L. 0.20. Smith 132.
Coll. comte de Vence en 1750.
Smith mentionne une peinture pareille chez le comte de Wemyss.

PORTRAITS.

Femme très-âgée, dite la grand-mère de R., de face, figure débile. Bonnet de velours noir, habit noir, collet blanc. Fond sombre. » Largeur magistrale, effet étonnant de vie et de réalité. » Smith n°. 516. Signé et daté 1660. T. forme cintrée. H. 0 75. L. 0.635.
Coll. Ch. Townshend 1819, 220 guin.
Acheté par Smith.
Coll. du baron Verstolk van Zoelen, qui l'acheta de M Brondgeest *f* 4,800.
Du cab. Verstolk il passa à M. Baring à Londres.
Coll. Lord Overstone.

Portrait de Rembrandt, âgé, de 3/4 à droite; cheveux courts et gris, moustaches. La tête coiffée d'un linge blanc; robe garnie de fourrure. Il est assis et tient sa palette et ses pinceaux de la main gauche et de la droite un appui-main. A droite une toile sur un chevalet. Fig. à mi-corps, grand. nat. Signé *Rem*...... T. H. 1.11. L. 0.85. Smith 219.
f 1660.
Grav. p. de Frey, Mus. franç. Filhol. t. 5; et par Oortman.
A la suite d'un rentoilage, une bande de toile de 5 à 6 cent. a été ajoutée à droite dans toute la hauteur.
Coll. Louis XIV.
Musée du Louvre.

Rembrandt; de face, debout, tenant ses pinceaux et sa palette. Bonnet en linge blanc, veste brun rouge, manteau brun fourré. Sur le mur deux cercles. Grandeur naturelle. T. H. 3 p. 9. L. 3 p. 1. Peinture de vers 1660, pareille au portrait du Louvre. Gravé par de Marcenay d'après le tableau de la coll du comte de Vence; vendu à Paris, 1750, 481 fr. Gravé par P. Devlamynck d'après le tabl. de la coll. de M. Hennessy, échevin de Bruxelles. Smith n°. 207.
Coll. Danoot, Bruxelles 1828 *f* 9450, acheté p. M. Buchanan.
» Marq. de Lansdowne.

Philosophe à barbe grise, assis devant une table couverte de papiers; jusqu'aux genoux. Le bras gauche s'appuie sur le fauteuil et la main soutient la tête pensive; l'autre main tenant une plume (est abandonnée sur la cuisse. Large houppelande brune à manches rouges. La pâte est abondante, la touche écrasée et presque lourde, les formes surpleines et un peu exagérées. Toile. H. 1.29. L. 1.2. Signature qui semble retouchée: ***Rembrandt F.*** en clair sur un livre à droite. Entre 1655 et 1660. (W. Bürger.)
Gal. Pourtalès 1865.

DESSINS.

Portrait de Rembrandt, petit croquis de celui du Louvre. Exposé à Marseille en 1861; Trésors d'art de la Provence p. M. M. Chaumelin, p. 161.
A l'école des beaux-arts à Marseille.

Paysage avec trois vaches; au fond une rivière. Lavé à l'encre jaune. Signé RH 1660 (?).
Musée de Berlin.

1661.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Les syndics de la halle aux draps. (De overlieden van het staalhof te Amsterdam). Six fig. de gr. nat. T. H. 1.85. L. 2.74 Signé *Rembrandt f* 1661. Smith 141.

Dans la salle des syndics (waardijns), dans la rue dite Staalstraat à Amsterdam.

Gravé à l'eau-forte par J. P. de Frey. En man. noire p. Houston, 1774.

Terminé p. J. W. Kaiser, d'après le dessin et après la préparation à l'eau-forte par Couwenberg, 1846.

Lith. de Zimmerman. Eau-f. par Unger 1876.

En 1815 au Louvre.

Musée d'Amsterdam.

La circoncision. La cérémonie se passe dans un grand édifice. Au premier plan Marie assise tient l'enfant; le prêtre, couvert d'un manteau jaune, est à genoux près d'elle. Derrière lui est un fauteuil; derrière Marie la crèche et les animaux, dont on voit la tête du bœuf. Derrière le siége du prêtre deux figures, dont l'une tient un grand livre ouvert, et d'autres figures dans l'ombre. Au fond à gauche, un peu en haut, entre deux colonnes, se penche une femme pour voir la scène. L'enfant Jésus est en forte lumière. H. 1 p. 16. L. 2 p. 4½. Signé et daté 1661. „Étude admirable, très-finie et d'un effet brillant.„ Smith n°. 69.

Dans la coll. J. van den Blooken 1707, à Amsterdam, est mentionnée une *circoncision* „tableau capital", *f* 230. Hoet, cat. I, p. 98.

Coll. du comte Spencer.

Exposé à Leeds en 1868.

Jésus. Un homme d'environ 25 ans, de face. Ses cheveux châtains sont séparés au milieu de la tête et descendent sur ses épaules. Manteau brun sur un vêtement blanc. Les mains posées sur un bâton. Fig. de grand. nat. à mi-corps. Signé *R.* Toile. H. 3 p. 1. L. 2 p. 8. Smith n°. 78.

Coll. de Mecklenbourg 1854, 13,000 fr.

„ Sir Bethel Codrington.

St. Mathieu. Mi-figure de gr. nat., vu de ¾, tournée vers la droite; l'apôtre porte une toque et tient la main gauche à sa barbe; la droite, qui tient une plume, est posée sur un livre ouvert devant lui. Derrière lui à gauche, l'ange, une main appuyée sur l'épaule de St. Mathieu, l'inspire et lui parle à l'oreille. Signé *Rembrandt f* 1661. T. H. 0.96. L. 0.81.

Gravé par Claessens, Musée Français et par Oortman 1810, dans le Musée Napoléon. Smith n°. 130.

Musée du Louvre.

PORTRAITS.

Jansenius. Il est vu de ¾; barbe et moustache; grand chapeau, costume noir avec collerette plate. La main gauche tient un gant. Signé et daté 1661, peinture très-finie, d'un beau coloris. Smith n°. 297. B. H. 2.6. L. 2.1.

Coll. Sereville 1811, 5071 fr.

„ du prince Talleyrand 1831 (acheté par Smith à raison de 500 livr.).

„ Lord Ashburton.

L'homme au couteau. Buste, de gr. nat. de face, étude. Signé *Rembrandt.* H. 2.8. L. 1.11; nommé chez Smith *le Cuisinier de Rembrandt.* *f.* 1661.

Gravé en man. noire par Houston d'après le tableau qui se trouvait alors chez John Blackwood. Gravé encore par Philips. Smith 359.

Gal. du prince Trivulzio 1764, Amsterdam. T. H. 38. L. 25 pouces. *f* 22.

Coll. Le Perrier 1817, 1770 fr.

Vieillard à barbe blanche; une calotte sur la tête, de face et les mains jointes, assis dans un fauteuil, devant une table sur laquelle est un livre. Fond brun, vêtement brun, chaise et manteau d'une couleur rompue; lumière vive et concentrée; manière strapassée, large. Gravé dans la Galerie Pitti. De Fournier dis. et inc. Gravé aussi p. de Frey dans le Musée

français, avec la signature: *Rembrandt pinx.* 1661; et par Masquelier dans le Musée Napoléon. C'est le nº. 344 de Smith. T. H. 3. 9. L. 2.9. Suivant la grav. de de Frey la date 1661 paraît authentique. Gravé encore p. Filloeil.
Galerie Pitti.

Vieillard, à barbe et moustache blanches; à mi-corps; la tête couverte d'une calotte. Un manteau noir à plis larges entoure l'épaule gauche. Il porte une casaque rouge. Il est assis dans un grand fauteuil, de face, et tient les mains jointes. Grav. par Filloeil. Eau-f. par Massaloff.
Gal. du comte de Brühl (H. 3 p. 10. L. 3 p.). H. 1.8 L. 0.86. Le personnage et le faire ressemblent au portrait précédent de la gal. Pitti de 1661.
Musée de l'Ermitage.

DESSIN.

Joseph, Marie et Siméon tenant l'enfant Jésus. Croquis dans l'album de Jacobus Heyblock; lavé à l'encre brune. Signé dans la marge en bas: *Rembrandt f* 1661.
Coll. de M. Kneppelhout van Starkenburg.

EAUX-FORTES.

COMPOSITION.

166. **La femme à la flèche.** *Rembrandt f* 1661.

PORTRAIT.

175. **Grand portrait de Lieven van Coppenol.**

Au musée d'Amsterdam se trouve une épreuve avec l'inscription suiv. en ms.

Op de afbeeldinge van Mr. Lieven van Coppenol Foenix schrijver van zijnen tijdt.

Dit 's Coppenol die wonderlijcke schrijver
Van Rembrants hant: wiens oude vuyst en ijver
Loopt al wat schrijft om kunst zoo wijt verbij
Als 't snelste vaertuig 't loomste in 't zeylrijcke IJ.
S. H. Advoᵗ

Lieven van Coppenol
scripsit Anno 1661
aetatis suae 62.

1662—63.

PEINTURES.

COMPOSITION.

Le borgne Jean Ziska de Trocznow, assis à table et entouré de ses partisans, jure en croisant son épée avec les leurs de combattre pour la foi de Jean Huss, brûlé en 1415, et de venger sa mort. Deux prêtres adhèrent au serment en posant la main sur l'épée de leur chef. A l'un des bouts de la table on remarque le calice, emblême des Hussites, et de l'autre bout l'hostie. La scène est éclairée par une lampe, cachée au spectateur par un des trois conjurés qu'on voit de dos et qui tient une coupe. Les fig. de grand. nat. peintes jusqu'aux genoux. T. H. 197. L. 310.
Le tabl. fut découvert dans une masse de toiles aux greniers du Musée.
Il avait été légué en 1758 à l'académ. des beaux-arts en Suède par madame Peil, née Grille. (On raconte dans cette famille une légende que Rembrᵗ. aurait peint ce tabl. en reconnaissance des services rendus par cette famille lorsqu'il était gravement malade chez elle).
Eau-f. p. Ch. Waltner, entre 1660—66. Gaz. des beaux-arts Nov. 1874.
Musée de Stockholm.

Portraits d'homme et de femme (la fiancée Juive). 2 fig. de grand. nat. jusqu'aux genoux. Smith 430. Signé à droite en bas *Rembrandt* 16 . . T. H. 4 p. L. 5 p. 5.
Style de cette époque.
Coll. Vaillant à Amsterd. 1825.
Acheté par Smith *f* 5000 pour M. van der Hoop.
Musée van der Hoop à Amsterdam.

Portraits d'une famille; femme, homme et 3 enfants, (le cat. de Salzdahlen les nomme la famille de Rembr.) fig. de grand. nat. jusqu'aux genoux. Signé sur le panier que tient une des filles. Eau-forte par W. Unger.
Musée de Brunswick. [1]

Portrait d'homme; de grandeur nat. assis, avec un bâton qu'il tient des deux mains; le costume se compose d'un bonnet fourré, d'un habit jaunâtre, dont on voit la manche, un grand manteau foncé couvrant de ses plis le reste du corps; barbe et moustaches foncées; type fort mais commun. T. H. 4. p. 5. L 3 p. 5. Smith 415.
Gravé p. Burnet, G. Shenton, Rogers, printed in colours in the supplem. of the Pict. all. of Arts. Gravé par ? dans l'Artiste.
Coll. George Beaumont Bart. 1826.
Nat. Gallery, Londres.

DESSIN.

Esquisse pour le Ziska; large dessin au lavis brun.
Musée de Munich.

1664.

PEINTURES.

COMPOSITION.

La mort de Lucrèce. [2] Vue de face, elle lève le regard et plonge le poignard dans son sein. T. H. 3 p. 6. L. 3. Daté 1664.
(« Couleur, effet, exécution magistrales ». Smith n°. 192.)
Coll. Lapeyrière, Paris 1825, 1300 fr.
» Philips 1826, 190 gs.
» Michael Zachary, 1828, 110 gs.
» J. H. Munro.

PORTRAIT.

L'homme au pistolet, demi-fig., le corps de $\frac{3}{4}$ à droite, le visage presque de face. Longs cheveux bouclés qui retombent sur les épaules, petite moustache, toque de velours; chemisette plissée jusqu'au cou; une chaîne en or et en pierreries avec une médaille pend sur la poitrine. Habit large ouvert sur le devant, d'où sortent les deux mains avec des manchettes bouillonnées. Il tient des deux mains un pistolet orné. Le personnage est assis dans un siége, près d'une colonne, dont on voit une partie du piédestal et du fût,
Signé sur le fût *Rembrandt* 1664. Gravé par J. G. Haid en manière noire en 1765, d'après le tableau de la coll. de Henry Isaac Esq.

---

[1] Dans la vente de Mad. Hooft, veuve Valckenier, à Amsterdam, 31 août 1796, se trouva: « Un tableau de famille avec quelques enfants près d'une servante ou nourrice » par Rembr. Est-ce le même?

[2] Une autre Lucrèce, tenant un poignard, est mentionnée par Waagen, comme se trouvant dans la coll. de lord Bardon; « belle exécution. »

1666.

PEINTURES.

COMPOSITION.

Lucrèce, tenant un poignard dans sa main droite. Signé et daté 1666. M.M. Waagen et Blanc (p. 436).
Coll. Wombwell, en Angleterre.

PORTRAITS.

Portrait de femme. Elle est vêtue d'une robe brun foncé qui laisse voir un corsage clair; elle porte des pendants d'oreille en perles longues. Les mains croisées sont posées sur un livre. Elle tient dans la main droite un mouchoir. Demi-figure de grandeur naturelle M. Blanc p. 411. T. H. 2 p. 2½. L. 1 p. 11½. Signé *Rembrandt*
f. 1666.
Lord Colborne le donna en 1854 à la National Gallery à Londres.

Portrait de Jeremias de Decker, [1] poète; en buste de face; il porte des moustaches relevées; un grand chapeau à larges bords et un petit col rabattu. Peinture vigoureuse, selon Waagen, d'un ton profond et doré, d'une exécution pareille à celle des *Syndics*. Signé *Rembrandt f* 1666. H. 0.71. L. 0.56. Grav. p. . . . . avec des vers de Brouerius van Nidek. Eau-f. par Massaloff.
Musée de l'Ermitage.

1667.

PEINTURES.

COMPOSITION.

Joseph allant à la rencontre de son père Jacob. Signé *Rembrandt* 1667. Sur bois. (Trésors d'art de la Provence, exposés à Marseille en 1861, par M. Marius Chaumelin, p. 161.)
Cab. de M. Perret.

PORTRAITS.

Portrait de jeune homme, de face, la tête couverte d'un bonnet. Signé *Rembrandt* 1667.
Cab. Renesse Breidbach; vendu 1835.

Portrait d'homme; costume noir, large chapeau, col blanc; « couleur chaude, exécution très-large; les mains seulement esquissées. » Signé et daté 1667 (Waagen.)
Coll. Sir Culling Eardley.

Portrait d'homme dit Six (à tort). Daté 1667. Du temps de Wilson chez lord Aylesford.

1668.

PEINTURES.

COMPOSITION.

La flagellation de Jésus. Signé *Rembrandt f.* 1668. T. H. 3 p. 7. L. 2 p. 9.
Musée de Darmstadt.
(NB. Jésus insulté. Amsterdam 1730, *f* 18. Hoet, cat. I.
Jésus insulté p. les soldats; vente Tierens à La Haye 1743, *f* 22.5. Hoet, cat. II. Comparez Smith n°. 86 et 87.
L'inventaire de Rembrandt mentionne aussi une *Flagellation*.)

---

[1] Dans la coll. Ploos van Amstel est mentionné un portrait de Jer. de Decker, à la sang. et à l'encre de Chine, par J. Elgersma, d'après Rembrandt.

PORTRAITS.

Rembrandt, dans les soixante ans. Il a la tête enroulée d'un linge blanc en forme de turban; habit foncé, d'où sort la poignée d'un poignard; la main droite tient un rouleau de papier. Gravé (à l'aquatinte) p. Ch. Fournier et par J. Longhi en 1799, d'après le tableau de la coll. du palais Corsini à Rome. Smith n°. 209 et 230.

(Est ce le même qu'un tableau semblable signé et daté 1661, de lord Kinnaerd?)

Rembrandt, dans les soixante ans. Presque de face; bonnet en velours noir, habit brun fourré. Autour du cou un ruban avec une medaille. B. II. 2 p. 6. L. 2. Smith n°. 218.

Gravé p. Guttenberg, p. Bottinger; à l'aquat. p. Townley; à l'eau-forte p. Schmidt en 1771. Lithogr. p. Landzedely en 1819.

Au palais Pitti à Florence.

Rembrandt; même âge; ressemblance avec le portrait du palais Corsini. De ¾ à droite, buste, de grand. nat. Habit brun, bonnet brun; les mains jointes. T. H. 2 p. 9. L. 2 p. 3½.

Coll. viscount Middleton, Pepper-horrow, 1851. Nat. gallery à Londres.

Rembrandt riant; le peintre y a une ressemblance frappante avec le portrait du palais Corsini. Il est debout, la tête de ¾ et inclinée, porte une espèce de bonnet jaunâtre; sur les épaules une écharpe de la même couleur; la face riante est sillonnée de rides et bosselée. Il tient son appui-main et devant lui est un buste romain. T. H. 2 p. 6 p. L. 2 p. (anglais). Smith 220. Eau-f. p. Jacquemart, 1869.

Coll. Lord Saye et Sèle à Belvédère, 1836.

• Double, à Paris, 1869.

EAUX-FORTES.

Restent quelques pièces que je n'ai pu classer:

100. **Le dessinateur.** (Suivant quelques-uns cette pièce pourrait être de Bol.)
243. **Femme à la guimpe.**
248. **Vieille portant lunettes et lisant.**
256. **Jeune homme en chapeau.**
259. **Homme à bouche de travers.** Fort douteux.
263. **Homme faisant la moue.**
278. **Vieillard à barbe blanche et bonnet à poil.**
290. **Petit vieillard chauve,** la bouche entr'ouverte.
295. **Homme avec bandelette au bonnet.**
296. **Esclave à haut bonnet.**
300. **Tête à demi-chauve,** fort baissée.
303. **Trois profils de vieillard.**
304. **Profil de vieillard.**
305. **Id.**
306. **Petit vieillard à barbe pointue.**
307. **Tête d'homme à cheveux bouclés et à moustache claire.**
310. **Le grand arbre à côté de la maison.**
339. **Le paysage au petit homme.** Je n'ai pas vu cette pièce.
341. **Le pêcheur dans une barque.**
347. **La rue du village.** Pièce que je n'ai pas vue.
348. **Griffonnements avec un taillis et une étude de cheval.** Pièce que je n'ai pas vue. Il n'en existe qu'une seule épreuve, au Brit. Mus.

Les nos de M. Blanc, 10, 102, 112, 113, 143, 144, 247, 254, 277, 279, 297 me paraissent soit des feuilles douteuses, soit des pièces qui doivent être retranchées de l'œuvre de Rembrandt.

CATALOGUE SYSTÉMATIQUE

DE L'ŒUVRE DE REMBRANDT.



CATALOGUE SYSTÉMATIQUE.

Pour les œuvres décrites, renvoi à la date. Quelques œuvres non mentionnées dans le texte ou dans le catalogue chronologique seront décrites ici. Comme il était impossible de refaire en entier le catalogue de Smith, celui-ci reste encore à consulter. Je n'ai donné que ce qui m'est connu ou dont j'ai des indications assez certaines ou explicites.

PEINTURES.

ANCIEN TESTAMENT.

Abraham recevant les anges. 1646.

Id. 1646.

Agar renvoyée par Abraham. 1640.

Sacrifice d'Abraham. 1635.

Loth. 1630.

Loth et ses filles. 1631.

Le songe de Jacob. Paysage; au premier plan à droite Jacob dormant; près de lui l'échelle avec les anges, au dessus dans la lumière la figure de Dieu. Petite esquisse. Gravé sur bois dans le Illustr. Lond. News. Dulwich Gallery.

La réconciliation de Jacob et Ésaü. 1642.

Jacob bénissant les enfants de Joseph. 1656.

Jacob luttant avec l'ange. 1659.

Juda et Thamar. Dans un paysage, Thamar est assise près d'un grand rocher. Un voile couvre son visage. Juda porte un habit vert et un turban. Assis à ses côtés, il lui présente les gages demandés. T. H. 3 p. 5. L. 4 p. 2. Coll. du comte Czernini à Vienne. (Smith n°. 26.)

Joseph racontant ses songes. 1638.

Les frères de Joseph montrant l'habit ensanglanté. 1639.

Id. id. 1639.

Joseph accusé par la femme de Putiphar. 1654.

Joseph accusé par la femme de Putiphar. Elle est assise auprès d'un lit, vêtue d'une robe rouge. Joseph debout de l'autre côté, lève la main, geste rendu avec une grande simplicité mais d'une éloquence frappante. Putiphar, vêtu d'un costume oriental s'incline vers sa femme. T. H. 4½. L. 34 in. Coloris fin, exécution large et puissante. Smith 20.
Coll. Lord Willoughby; 1820, 180 Gns. Acheté par MM. Hickman et Carpenter.
" Lord Th. Lawrence; 1830, 570 Gns.
" Sir Joseph Neelds

Joseph rencontrant son père. 1667.

Moïse sauvé des eaux. 1632.

Moïse brisant les tables de la loi. 1659.

L'ange quittant Manoé. 1641.

La noce de Samson. 1638.

Samson menaçant son beau-père. 1635.

Samson aveuglé. 1636.

Samuel instruit par sa mère. 1650.

La phythonisse d'Endor. 1640.

Saül consultant la sorcière d'Endor. Dans une grotte, le roi déguisé en lévite, avec un grand livre ouvert dans sa main et son bâton dans l'autre, est debout à côté de la sorcière; l'image de Samuel paraît sortir de la terre. H. 2 p. 1. L. 1.10 environ.
Gravé d'après le tableau de M. Backman à Magdeburg. Smith nº. 30.

• **Un tableau très-grand, l'histoire de Saül.** H. 6 pieds L. 7.
Vente J. de Roore, La Haye 1747 *f* 54. Hoet II.

Bethsabée, nº. 34 de Smith. Voir La reine Artémise. 1634.

Bethsabée au bain. 1643.

Bethsabée. 1654.

Salomon priant dans le temple. Le roi est représenté comme un vieillard, à turban blanc surmonté d'une couronne et orné de bijoux. Habit blanc, manteau brocart d'or, chaîne en pierres fines. Il est agenouillé, de face, les mains jointes; son sceptre est posé devant lui. A droite une espèce d'autel. Derrière le roi et sur une marche inférieure sont agenouillés deux enfants en dévotion. Le fond se compose d'une cloison, dont la porte entre-ouverte laisse voir des figures éclairées et en haut les voûtes d'une église. La figure du roi est éclairée d'une manière forte et brillante. Exposé par sir G. Armytage, Bart. à Leeds en 1868. (T. van Westrheene).

Assuérus à table avec Esther et Aman. H. 2 p. 8. L 3 p. 1. Smith nº. 37.
Coll. van Hoet 1760. *f* 185.

Une peinture pareille fut vendue dans la coll. de M. de Calonne en 1795, 55 livr. st. Smith. Elle fit partie vers la fin du 17e siècle du cab. de J. J. Hinloopen, ancien bourgmestre d'Amsterdam; ce tableau fut célébré par Jan Vos dans sa poésie:
Hier ziet men Haman by Assueer en Hester eeten.

Esther et Assuérus, vente Jan de Grise 1742 à Bonn. *f* 80. Hoet II.

Aman implorant Esther. La reine, vêtue d'une robe de soie couleur jaune d'or, d'un manteau richement brodé et portant une espèce de boîte, est assise sur un trône; Assuérus debout à sa gauche, et magnifiquement habillé, fait un geste de commandement avec son sceptre d'or. Aman se prosterne et implore la clémence de la reine. Coloris brillant, exécution d'une hardiesse surprenante. Fig. de grand. nat.
Toile, H. 8 p 6. L. 6 p. 7½. Smith nº. 36.
Coll. de l'électeur de Cologne 1764, 3000 fr.
" lord Rendlesham 1809, 200 gs.
" Mr. Mortimer 1829, 860 gs.
" offert en vente à l'hôtel Drouot en 1868.

Aman s'éloignant d'Assuérus; au fond Mardochée. Expression vivante. Waagen.
Eau-f. par Massaloff. A l'Ermitage.

Aman, avec beaucoup d'accessoires. Coll. W. Six 1734. Vendu à Frans Beudeker *f* 83. Hoet I.

Susanne au bain. 1633.

Id. 1637.

Susanne. 1641.

Id. étude 1641.

Id. 1653.

Ruth et Booz dans un paysage. 1641.

Le fils de la veuve ressuscité par Elisa. Smith 28. Coll. S. R. Colt Hoare. Grav. p. Earlom et p. Dawe.

Le festin de Belsasar, Fig. de grand. nat. Smith 40. Gravé par Hudson: coll. Tulwood. Coll. Earl of Derby.

Daniel devant Nabucodonosor. Lord Scarsdale. Étrange et superbe composition, dit Bürger (Manchester Exhibition).

Tobie et sa femme. 1645.

Id. 1635.

Tobie rendant la vue à son père. 1636.

L'ange quittant les Tobie. 1637.

L'ange chez la famille des Tobie. 1645.

NOUVEAU TESTAMENT.

La salutation. 1640.

Anne la prophétesse. 1650.

Saint Jean-Baptiste prêchant. 1656.

L'adoration des bergers. 1646.

L'adoration des Mages. 1657.

Id. id.

La circoncision. 1661.

Présentation au temple; 7 figures. Smith 65. Gr. p. Earlom, d'apr. un tabl. de la coll. H. Walpole.

Siméon. 1631.

Marie et Joseph avertis par l'ange. 1645.

Repos pendant la fuite en Égypte. 1636.

Marie avec l'enfant Jésus, S. Marc et S. Luc. 1638.

Sainte famille. 1631.

Id. 1640.

Le ménage du menuisier (au Louvre). 1640.

Sainte famille (de l'Ermitage). 1645.

Id. (de Cassel). 1646.

Le baptême de l'eunuque. 1631.

Le serviteur impitoyable. 1648.

Le bon Samaritain. 1633.

Id. 1648.

Retour de l'enfant prodigue. 1636.

Le maître de la vigne. 1637.

Id. 1656.

Le denier de César. 1645.

La femme adultère. 1644.

Id. Cinq fig. La femme est à droite debout, pleurant, et l'un des accusateurs lui enlève son voile. Jésus, vêtu d'une robe brune, les mains jointes écoute. Derrière lui un jeune homme (saint Jean?) Peinture large et magistrale. Toile. H. 3 p. 6. L. 4 p. 8 environ. Marlborough coll. (Smith n°. 113). Blenheim palace.

Id. composition de 11 fig. Jésus écrit sa sentence sur le pavé en Hollandais. Esquisse légère. B. H. 11½. L. 10½ pouces. Lord Overstone.

Le reniement de S. Pierre. 1650.

Le repentir de S. Pierre. 1634.

Judas restituant le prix du sang. 1634.

Jésus présenté au peuple. 1655.

Ecce Homo. 1660.

L'érection de la croix. 1633.

Id. 1633.

Flagellation de Jésus. 1668.

Descente de croix. 1640.

Id. 1633.

Grande descente de croix. 1634.

Descente de croix. 1648.

La mise au tombeau. 1639.

Id. 1639.

Jésus sortant du tombeau. 1639.

Résurrection de Jésus. 1647.

L'ascension de Jésus. 1636.

Le Christ en jardinier. 1638.

Jésus apparaissant à Marie. 1641.

Noli me tangere. 1651.

Jésus chez Nicodème. 1632.

Les pèlerins d'Emmaüs. 1648.

Jésus à Emmaüs. 1648.

L'incrédulité de Thomas. 1634.

La nacelle de S. Pierre. 1633.

S. Pierre dans la prison. 1631.

S. Paul dans la prison. 1627.

S. Matthieu. 1661.

Jésus. 1661.

Petite tête de Christ. 1656.

Tête de Jésus, de profil. Gravé à l'aquatinte par Greenwood. Smith n°. 107.

S. Jérôme dans une grotte. 1629.

S. Jérôme. 1641.

S. Anastase. 1631.

S. François. 1660.

MYTHOLOGIE CLASSIQUE.

Vénus et l'Amour. Elle est assise, richement habillée, et tient sur ses genoux l'Amour enfant, dont elle appuie la tête contre sa joue. L'Amour est vêtu d'une petite tunique, a des

ailes, les bras nus, et pose sa main gauche sur la poitrine de sa mère De grand. nat. T. H. 1.10 L. 0.88. Smith 193. Coll. Pieter Six, 1704, ƒ65. Coll. de Noaïlles 1767, 150 livr. Musée du Louvre.

L'enlèvement d'Europe. 1632.

Le rapt de Ganymède. 1635.

La nymphe Calisto. 1635

Danaé attendant la visite de Jupiter. 1636.

Diane et Endymion. 1643.

Philémon et Baucis. 1643.

Vertumne et Pomone. 1649.

HISTOIRE.

La reine Artémise. 1634.

Lucrèce. 1658.

Id. 1664.

L'entrée triomphale d'un général (Scipion?). 1646.

La concorde du pays (Paix de Westphalie). 1648.

Le borgne Jean Ziska. 1662.

PORTRAITS.

PERSONNAGES CONNUS.

a. Hommes.

Buste de jeune homme ressemblant à Rembrandt. 1630.

Rembrandt fort jeune. 1631.

Portrait d'homme (Rembrandt?). 1632.

Rembrandt jeune. 1632.

Rembrandt (Louvre). 1633

Portrait de jeune homme ressemblant à R. (Gotha). 1633.

Id. id. (Cassel). 1633.

Id. id. (Carlsruhe). 1633.

Rembrandt, dit l'officier. 1634.

» (Louvre). 1634.

Buste de Rembrandt (Berlin). 1634.

Id. id. id. 1634.

Rembrandt (Palais Pitti) 1634.

Homme avec manteau et casque, ressemblant à Rembrandt (Cassel). 1634.

Buste de Rembrandt (Leipzig). 1656.

Rembrandt tenant un livre et un encrier (Dresde). 1657.

» (Cassel). 1657.

» (Smith 234). 1658.

» (Vienne). 1658.

Buste de Rembrandt (Vienne). 1658.

» » (Liechtenstein). 1658.

Rembrandt Liechtenstein). 1635.
" (Gravé par Earlom). 1659.
" (Bridgewater Gallery). 1659.
" (Louvre). 1637.
Rembrandt tenant sa femme sur son genou. 1638.
Rembrandt le bras appuyé sur un mur. 1639.
Rembrandt (Nat. gallery). 1640.
" (Duke of Bedford). 1640.
" (Sir Wallace). 1640.
" (Sir Wallace). 1655.
" (à la Reine d'Angleterre). 1642.
" en buste (prince Henri des Pays-Bas). 1643.
" (Hertford ?). 1643.
" (Dresde). 1647.
" (Leuchtenberg). 1648.
Rembrandt, la tête coiffée d'un linge (Louvre). 1660.
" " (Marq. de Lansdowne). 1660.
" " (du palais Corsini). 1668
" " (du palais Pitti). 1668.
" " (de la Nat. Gallery). 1668.
" " riant. 1668.
" entre 40 et 45 ans; buste presque de face; moustache et royale; bonnet mou; chaîne d'or; chemisette à plis fins. Gravé par J. Fleischmann et en sens inverse par Riedel.

La leçon d'anatomie: portraits de N. Tulp, J. Blok, H. Hartman, A. Slabbraen, J. de Witt, M. Kalkoen, J. Koolvelt, P. van Loenen. 1632.

La leçon d'anatomie; portraits de J. Deyman, D. Visch, N. Fruyt, D. Florianus, A. Meijer, L. de Lange, B. Heems, G. Kalkoen et J. Harny. 1656.

M. Kalkoen. 1632.
M. Huygens. 1632.
L. W. van Coppenol. 1632.
Id.
L. W. van Coppenol (Baring). 1650.
Jean Pellicorne. 1632.
N. Ruts. 1632.
Mart. Looten. 1632.
J. Wtenboogaerd. 1633.
M. Daey. 1634.
Ellison. 1634.
J. H. Krul. 1634.
N. Tulp. 1634.
Ph. van Dorp. 1634.
Lancelot van Brederode. 1634.
Men. ben-Israël. 1636.
Nic. Berchem. 1647.
Turenne. 1649.
Tromp ? 1651.
Le dr. A. Tholinx. 1656.

Jan Six. 1656.
Lutma? 1656.
N. Bruyningh. 1658.
Th. J. Haring? 1658.
Jansenius. 1661.
Jer. de Decker. 1666.
El. Swalmius. 1637.
Le doreur, probablement le peintre Doomer. 1640.
Portrait de Anslo et sa femme. 1641.
La compagnie de Banning Cocq. Portraits de Banning Cocq, W. van Ruytenburg, etc. 1642.
Le docteur Heinsius. 1643.
J. C. Sylvius. 1644.
Le connétable de Bourbon? 1644.
Le bourgmestre Pancras et sa femme. 1645.
Le conseiller Nagel. 1647.
Ephraïm Bonus. 1647.

b. Femmes.

Saskia? (the dutch lady). 1632.
Saskia (Cassel). 1633.
Id. (Dresde). 1633.
Portrait de femme, peut-être Saskia (Fesch). 1633.
La jeune femme aux fleurs, ressemblant à Saskia (Ermitage). 1634.
Saskia, Smith 493. 1635.
Jeune femme, ressemblant à Saskia (the Jewess). 1635.
Saskia (Dresde). 1641.
Id. (Anvers). 1642.
Saskia dans l'attitude de la grande mariée juive. 1634.
La femme de Sylvius? 1644.
Madame Pellicorne. 1632.
„ Burggraaf. 1633.
„ Ellison. 1634.
„ Tulp. 1634.
La mère de Rembr. (Vienne). 1639.
„ „ „ (Ermitage). 1639.
„ „ „ „ 1639.
Vieille femme, dite la mère de Rt. (Ermitage). 1654.
Femme âgée dite la mère de R. (Smith 491). 1643.
„ „ (Ermitage). 1643.
Anna Wijmer, épouse de J. Six 1641.
Madame Daey. 1643.
Franchoise van Wassenhoven. 1647.
La femme de N. Berchem. 1647.
Catherine Hoogsaet. 1657.

Madame Mogge Muilman. Une dame âgée, presque de face; petit bonnet blanc, robe en soie noire ornée de boutons d'or, manteau foncé bordé de fourrure; grande fraise. Elle est assise dans un fauteuil, les mains jointes, dont l'une tient un mouchoir. Un livre est près d'elle sur la table. T. H. 3 p. 10″ 2. L. 2 p. 11″ 2. Smith 553.
Coll. Mogge Muilman.

PERSONNAGES INCONNUS.

a. Hommes.

Le constructeur de navires. 1633.
Tableau avec deux portraits (un monsieur et une dame). 1633.
Buste de jeune homme (Wallace). 1635.
Un vieillard (Louvre). 1638.
Guerrier à grand casque. 1638.
Portrait d'homme en pied (Cassel). 1639.
Vieillard à barbe grise, Smith 439. 1639.
Jeune homme à moustaches noires. 1641.
Portrait d'homme écartant un rideau. 1640.
Portrait d'homme (de Morny). 1634.
Vieux rabbin (Hamptoncourt). 1635.
Un officier, Smith 273. 1635.
Buste de vieillard (Coll. Auguiot). 1635.
Vieillard avec moustache (Cassel). 1635.
Un monsieur et une dame dans un paysage. 1636.
Vieux Juif (Ermitage). 1636.
Portrait d'homme, dit bourgmestre. 1637
„ „ (Sobieski). 1637.
Jeune homme. Smith 336. 1637.
Buste d'homme, avec hausse-col. 1630.
Portrait de jeune homme (Windsor Castle). 1631.
Portrait d'homme (nommé Grotius). 1631.
Rabbin. 1631.
Vieillard à mi-corps. 1631.
Un officier. 1631.
Portrait d'homme. 1632.
Un oriental. 1632.
Vieillard de face (Cassel). 1632.
id. id. 1632.
Portrait d'homme (Belvéd. à Vienne). 1632.
„ **homme** (Wynn Ellis). 1632
„ **d'homme,** ovale, 1632.
Homme à barbe courte, Smith 231. 1632.
Portrait d'homme, Smith 319. 1632.
„ „ pendant de la **Femme à l'évontail.** 1641.
„ „ 1641.
Portrait d'un jeune homme. 1641.

Portrait d'homme (nommé à tort Flinck). 1642.
Homme âgé ou **philosophe.** 1643.
Portrait d'homme (Seillières). 1643.
L'homme au faucon. 1643.
Buste de jeune homme (Dresde). 1643.
Portrait d'homme (pas Six), coll. Seillières. 1643.
Jeune homme, Smith 305. 1644.
" " " 324. 1644.
Homme âgé avec barbe, Smith 331. 1644.
Vieillard. 1644.
Vieillard assis. 1644.
Portrait d'homme (nommé à tort Men. ben-Israël). 1645.
Un rabbin (Berlin). 1645.
" " Smith 437. 1646.
Portrait d'homme; costume riche. 1646
Buste de jeune homme (Wallace). 1650.
Vieillard (Cassel). 1630.
" " 1630.
Juif, nommé Philon. 1630.
Buste de vieillard. 1634.
Buste d'un oriental. 1634.
Buste d'un homme riant. 1634.
Buste de vieillard chauve. 1634.
Portrait d'homme en buste.
Portrait d'homme. 1632.
Tête de vieillard. 1632.
Portrait d'homme; Smith 442. 1633.
" " (Dresde). 1633.
" **de jeune homme** (Pourtalès). 1633.
" **de jeune garçon.** 1633.
" **d'homme** (Gotha). 1633.
Jeune homme. 1633.
Homme d'environ 40 ans, Smith 408. 1633.
Homme debout (borgomestre Olandese). 1633.
Portrait d'homme, Smith 261. 1634.
Officier. 1634.
Homme âgé. 1634.
Homme affligé. 1634.

Portrait d'homme; cheveux courts et noirs, moustache rougeâtre; habit gris foncé, collerette tombante garnie de dentelles; chaîne d'or. Forme ovale T. H. 2 p. 6½. L. 1 p. 10½. S. R. Peel. Nation. Gallery.

Rabbin (Nat gallery). 1651.

Portrait d'homme (Lacaze). 1651.
" " dit **Hooft** 1651.
Rabbin (Dresde) 1654.
Vieillard à grande barbe (Dresde). 1654.

Portrait d'homme avec cuirasse etc. (Cassel). 1655.
Un porte étendard (Cassel). 1655.
" " " (J. de Rothschild). 1655.
Portrait d'homme à bonnet fourré. 1656.
Homme âgé (Cassel). 1656.
Buste d'homme (Claussin supplém. p. 174). 1656.
Homme à barbe grise (Nat. gallery). 1657.
Portrait d'homme (Louvre). 1658.
Vieux rabbin (Vienne). 1658.
Jeune homme lisant et méditant. 1658.
Philosophe à barbe grise. 1660.
Les Syndics de la halle aux draps. 1661.
L'homme au couteau. 1661.
Vieillard (Gal. Pitti). 1661.
" (Ermitage). 1661.
Portrait d'homme et de femme (La fiancée juive du Musée v. d. Hoop). **1662.**
Portraits d'une famille (Musée de Brunswick). 1662.
Portrait d'homme assis (Nat. gallery). 1662.
L'homme au pistolet. 1664.
Portrait de jeune homme. 1667.
Portrait d'homme. 1667.
" " 1667.

? **Buste d'un oriental,** à barbe grise et turban richement orné. Ovale, B. H. 2,8, 8. L. 4.1.
Musée de Munich.

Homme, nommé par Smith le serviteur de Rembrandt, à mi-corps, assis; la tête couverte d'un bonnet fourré; un des bras repose sur la table, l'autre tient un long bâton. Smith 412.
Gravé par Kellerhoven.
Galerie de Munich.

Buste d'homme de face, la tête couverte d'un bonnet fourré; cheveux gris, barbe courte et moustaches noires, grisonnantes; habit brun; fond brun. B. H. 8 pouces. L. 7.
Galerie de Cassel, nº. 363.

Petit buste d'homme, ressemblant au précédent. B. H. 0.26. L. 0.19. Filhol et Landon.
Musée du Louvre.

Portrait de jeune homme, en barbe, de face, grandeur nat. Il porte un manteau vert-noir, qui laisse voir la chemise. Toque de velours brun foncé, ornée de guirlandes de perles. Longs cheveux blonds bouclés.
Musée de Copenhague.

Buste d'un vieux rabbin; de profil à droite; barbe et moustache grises; manteau ou robe noire, qui laisse voir un bout de chemise; sur la poitrine l'habit est richement brodé (couleurs verdâtres) et orné de pierreries; aux mains encore des pierreries. La tête couverte d'une toque noire fort large qui se projette en avant et qui est garnie de perles. Fond sombre.
Gravé par Schutze. T. H. 4′ L 3′ 6″. Provenant en 1763 du chateau royal à Warschau.
Galerie de Dresde.

Buste de vieillard de face; costume brun, petit bonnet brun avec cordon en or; chaîne d'or; minces cheveux blancs, grande barbe blanche. Fond sombre. Gravé par Schultze. T. H. 2. L. 1′ 7″.
Galerie de Dresde.

Jeune Nègre; à mi-corps, tourné vers la gauche; un peu moins que grand. nat. Il porte un costume brun rougeâtre et une chemise blanche. Dans la main droite un arc. Un carquois suspendu sur son épaule à un baudrier richement brodé. Dans un ovale peint. Peinture vigoureuse, fortement empâtée; très-belle.
Coll. Stowe. Coll. Sir R. Wallace.

Portrait de jeune homme; cheveux et moustaches noires; toque violette; hausse-col en fer; collier d'or; habit violet à rayes. Signé *Rembrandt f.* Vers 1640.
Coll. Sir R. Wallace.

Homme à mi-corps, gr. nat. de ¾ à droite; habit et bonnet fourrés. Il est âgé entre 40 et 50, assis, et tient un bâton dans la main. Habit très-foncé, comme la peinture entière. H. 3 p. 11½. L. 3 p. 2.
Galerie de Cassel.

Homme avec grand chapeau rond orné de grandes plumes; il porte une cuirasse et une chaîne d'or. B. H. 11 pouces. L. 9 p.
Galerie de Cassel.

Vieillard en buste; longue barbe blanche. H. 0.62. L. 0.51. Grav. par Schmidt.
Eau-f. par Massaloff. Ermitage.

Portrait d'homme à grande barbe; petit bonnet brun et vêtement jaunâtre. A mi-corps. Signé *Rembrandt.* H. 0.71. L. 0.61.
Eau-f. par Massaloff. Ermitage.

Portrait de vieillard; bonnet plat; veste brune à petits boutons d'or; robe noire. Le bras droit appuié. H. 0.74. L. 0.63.
Eau-forte par Massaloff. Coll. Brühl. Ermitage.

Portrait d'homme, de ¾ à droite; longs cheveux blonds; vêtement jaune orné de boutons dorés. H. 0.72. L. 0.56.
Eau-f. par Massaloff. Ermitage.

Portrait d'un jeune guerrier, tourné à gauche. Il porte une cuirasse entourée d'une écharpe rouge. Son casque doré est orné de plumes rouges; il est armé d'une lance et d'un bouclier rond avec une tête de Méduse. Fig. à mi-corps. H. 1.17. L. 0.91. Smith 309. Eau-f. p. Massaloff.
Il est cité comme Alexandre le Grand. Un tabl. pareil a été gravé par Haid, sous le nom d'Achille. Ermitage.

Vieux Juif; la tête couverte d'une toque noire; les mains croisées et posées sur les genoux. Grand. nat. à mi-corps. H. 1.09. L. 0.84. Gravé par Filloeil. Eau-f. par Massaloff. Ermitage.

Portrait d'un oriental: avec turban orné d'or et d'une aigrette; habit rouge et manteau gris. Debout, à mi-corps, la main gauche appuyée sur une canne. Signé *Rembrandt f.* H. 0.99. L. 0.76.
Grav. par Schmidt. Eau-f. par Massaloff.
Cab. Gotskofsky à Berlin.
Ermitage.

Portrait de guerrier avec toque à plume. Octogone. 1630.

Vieux Juif, en buste; toque noire; la main droite cachée dans l'habit à la hauteur de la poitrine. Signé *RH. f.* H. 0.51. L. 0.42. Eau-f. par Massaloff.
Coll. de Morny 1852, 8000 francs.
Ermitage.

b. Femmes.

Vieille femme dans un fauteuil. 1631.

Portrait de jeune femme. 1631.

Jeune femme en buste (acad. de Vienne). 1632.

Jeune femme blonde. 1632.

Portrait de femme (Belv. à Vienne). 1632.

Portrait d'une dame. 1632.

Portrait de femme (Wynn Ellis). 1632.

La fiancée juive. 1632.

Portrait de jeune fille blonde. 1632.

Portrait de dame (nommée madame Grotius) 1633.

Portrait de femme, Smith 497. 1633.
Femme âgée. 1632.
Jeune fille à cheveux bouclants relevés. 1632.
Jeune fille. 1633.
Femme âgée (Nat. Gallery). 1634. Eau-forte par Rajon, dans la Gaz. des b. **arts, Janv. 1877.**
Dame en bergère. 1634.
Portrait de jeune femme (Musée Städel). 1635.
Vieille femme. 1633.
Une tête de vieille femme. 1637.
Dame d'un âge moyen. 1639.
Jeune dame (Coll. van Weede). 1639.
Jeune femme à bonnet rouge. 1640.
Vieille femme de 87 ans. 1640.
Jeune femme. 1640.
La fiancée juive. 1641.
La femme à l'éventail. 1641.
Jeune dame (Berlin). 1642.
Jeune femme debout, Smith 503. 1642.
Buste de jeune femme (Boymans). 1642.
La jeune femme à l'oeillet (Cassel). 1642.
Jeune femme, Smith 577. 1642.
" " " 587. 1642.
Jeune femme (nommée à tort Mad. Flinck). 1642.
Jeune fille (Harrach). 1642.
Jeune dame (Smith supplém. 18). 1642.
Portrait de dame (Seillières). 1643.
" " " le pendant de l'**Homme au faucon.** 1643
La femme à la fenêtre. 1645.
Jeune femme appuyée sur une porte (Dulwich gall.) 1645.
Portrait de femme (Louvre). 1654.
Jeune femme (Ermitage). 1656.
Jeune fille dans un fauteuil rouge. 1657.

Jeune dame de face; les deux mains dans un manchon; costume brun, **parures en perles.** T. H. T. 2 p. 4. L. 2. Smith 556.
Hamptoncourt.

Portrait d'une dame élégante; elle porte des bijoux et un riche mouchoir **de dentelles.** Peinture finie et en pleine lumière. Gravé dans la galerie Stafford.
Bridgewater gallery.

? **Portrait d'une dame âgée**; assise dans un fauteuil; bonnet, **fraise à tuyaux; robe** noire; les joues rouges.
Coll. Sir R. Wallace.

Femme très-âgée (Lord Overstone). 1660.

Portrait de jeune femme (Nat. gallery). 1666.

Jeune fille, de face jusqu'aux genoux; cheveux blonds tombant sur les **épaules; décolletée;** la main droite tient des fleurs, la gauche s'appuie sur un long bâton enroulé de **fleurs. Grav.** en man. noire par Pether 1763.
Coll. W. H. Fortescue.

Portrait de vieille femme; de graud. nat. à mi-corps. Un capuchon noir enveloppe la tête et projette l'ombre sur le front et les yeux. Le bout du nez et le bas du visage reçoivent la pleine lumière Les mains croisées. Ébauche (?)
Coll. Moltke Bregentwed à Copenhague.

Portrait de jeune femme, assise, à mi-corps, de face, légèrement tournée vers la gauche. Grand. nat. Elle tient un oeillet dans la main gauche. Robe noire, découvrant un peu la poitrine. Exécution un peu froide; vers 1630—40. L. Clément de Ris.
Musée de Copenhague.

? **Portrait de vieille femme**, assise sur une chaise, presque de face, la tête légèrement tournée vers la gauche; petit bonnet blanc, fraise tuyautée, costume de soie noire ouvragée. Les mains s'appuient sur les bras du siége. Fond sombre, plus clair autour de la figure. T. H. 1.25. L. 97.
Galerie de Morny, 1865.
Coll. de Seillières.

Jeune femme, essayant un pendant d'oreille. 1657.

Portrait d'une dame, un oeillet dans la main droite. 1656.

Femme âgée, assise dans un fauteuil, les mains jointes sur les genoux; elle porte une pelisse brune, avec une petite collerette et une coiffe blanche sous un capuchon noir. A mi-corps. Signé *Rembrandt*. H. 0 88. L. 0.72.
Eau-f. par Massaloff. Ermitage.

? **Portrait de femme**, de face; fraise tuyautée et petit bonnet blanc; les mains croisées. A mi-corps. Signé *Rembrandt*. H. 0.76. L. 0.56.
Eau-f. par Massaloff. Ermitage.

Vieille femme; les deux mains sur un livre fermé. 1643.

" " avec un livre fermé sur les genoux (pas la mère de R.). 1654.

Vieille femme assise dans un fauteuil, les mains jointes. Coll Crozat. H. 1.09. L. 0.84.
Eau-f. par Massaloff. Ermitage.

GENRE, ÉTUDES, ETC.

Philosophe en contemplation. 1633

" " **méditation. 1633.**

" **étudiant. 1633.**

? **Ermite en prière. 1637.**

? **Paysan debout. 1638.**

Chasseur suspendant un butor. 1639.

Étude de butor. 1639.

Le père règlant la dot de sa fille. 1641.

Lion couché. 1641.

Un philosophe. 1643.

Vieille femme se coupant les ongles. 1648

Jeune femme dans un lit dont elle écarte les rideaux. 1650

Intérieur d'étable avec un boeuf abattu. 1655.

Philosophe à barbe grise. 1660.

Le fauconnier, debout, de face, à mi-corps; épaisse barbe brune, grisonnante; toque rouge avec plume jaune; sur sa main gauche gantée un faucon chaperonné. T. 99 cent. S. 79.
Coll. lord Coventry.
" George 1853, 6100 fr.

La balayeuse; une jeune servante en manches de chemise, avec corsage rouge, tenant un balai, s'appuie sur une balustrade en bois A mi-corps. Smith 177. Signé *Rembrandt*. H. 0.71. L. 0.56.

Eau-f. par Massaloff. Ermitage.

L'action de graces. Intérieur bourgeois; un homme et une femme avec un enfant sont assis à une table couverte d'un linge et de quelques mets. La femme joint les mains de l'enfant qu'elle tient sur ses genoux; à gauche un berceau. T. H. 1 p. 9. (20 pouces.) L. 2. (20 pouces.) Smith n°. 143.

Coll. Duc de Choiseuil 1772. 4200 fr. Gravé dans cette galerie. Bridgewater coll.

Tableau pareil. Smith n°. 144. Eau-f. par Massaloff Gal. de l'Ermitage.

Les géomètres. L'un est debout de profil près d'une table et trace une figure avec un grand compas; l'autre de face s'appuie des deux bras sur la table et regarde avec attention. Au premier plan un globe. Très-belle tête, expressions fort naturelles, bel effet de lumière.

Gravé en manière noire par M. Ardell. Smith n°. 181.

Femme assise, la tête couverte d'un capuchon, le corps d'une robe à collet fourré; sur ses genoux un coq qu'elle épluche: superbe effet de lumière fine et mordorée. H. environ 3 p. 8. L. 3. Smith n° 164 Coll. bourg. W. Six 1734 *f* 165 à Wilkens. La peinture se trouvait dans la coll. de sir Fr. Charteres, où Houston la grava en manière noire.

Coll. Willett Willett. Esq. 1813. 91 gs.

La bohémienne espagnolle; composition de quatre figures de femme et d'une chèvre, de grandeur naturelle. Une bohémienne, la tête couverte d'un turban rouge, soutient un enfant assis sur une chèvre, qu'elle conduit de la main droite. Deux filles s'amusent à ce jeu. Terrain montagneux, couvert de bruyères et de taillis, au fond. Coloris remarquablement fort, touche hardie. T. H. 52 pouc. L. 43. Smith 175.

Coll. W. Valkeuier 1796, *f* 1413.
Coll. Brentano 1822, *f* 3205.
En 1834 chez M. Nieuwenhuys à Londres. (Nieuwenhuys, pag. 195.)
Coll. baron J. Rothschild.

Une femme avec un enfant auquel elle vient de donner une pomme, que l'enfant offre à une autre femme. Fig. de grandeur nat. Daté 1641. T. H. 3 p. 4 L. 2 p 7½. Smith 147.

Coll. de Smeth van Alphen 1810.
" Le Brun, Paris, 1811. 3000 fr.

Une courtisane se parant.
Un petit tableau avec une femme et un enfant.
Une figure debout
Une tête
Une tête.
Un soldat en cuirasse
Deux têtes.
Un modèle.
Une tête d'après nature.
Une femme nue.
Une esquisse.
Deux têtes d'après nature
Une tête de vieillard.
Une tête de femme.
Une tête d'après nature.
Un modèle d'après nature.
Une femme nue, d'après nature.
Deux Maures dans un tableau de Rembr.
12 tableaux, grands et petits, de Rembr.

} **Inventaire de Rembrandt.**

Un combat de lions.
Un troupeau avec des bergers.
Une petite peinture de lièvres.
" " " avec un cochon.
Deux levriers, d'après nature.
Un petit boeuf, d'après nature.
Un cheval, " "
Une maison, façade de derrière.
Quelques maisons, d'après nature.
Un crane de mort (retouché par R)
Une nature morte " " "
Une Vanitas " " "
" " avec un sceptre, (retouché par R.)
" "

} Inventaire de Rembrandt.

Une table avec une tête de mort, deux livres ouverts, des tableaux, des estampes, etc. Peinture vigoureuse et achevée. B. H. 18. L. 14 pouces.
Coll. Ploos van Amstel 1800.

Un emblème avec la signature: *Rembrandt fecit.* " Non décrit, très-rare. "
Coll. Verstolk van Soelen.

PAYSAGES. [1]

Paysage d'hiver (Cassel). 1636.
Vue d'Amersfoord. 1636.
? **Paysage avec figures et bétail.** 1638.
Paysage montagneux. 1639.
Grand paysage avec Juda et Thamar. 1640.
Petit paysage (Munich). 1640.
" " (Oldenbourg). 1643.
" **montagneux** (Wallace). 1643.
" " (Bürger). 1645.
" " (Cassel). 1650.
" " (Dresde). 1650.
" " (Brunswick). 1656.
Paysage boisé. Sir Rob. Peel. Smith 595.
Paysage hollandais, contrée étendue. Grav. par Marcenay. Lord Overstone. Smith 596.
Vaste paysage. Prince de Conti. Smith 598.
Paysage hollandais. Coll. Delme. Smith 597.
Un clair de lune (retouché par Rembrandt)
Un petit paysage.
Un paysage.
Un petit paysage.
" " montagneux.
" "
" " d'après nature.
Un effet de soir.
Un petit paysage d'après nature.
Un paysage commencé, d'après nature.

} Inventaire de Rembrandt.

---

[1] Le grand paysage panoramique, site montagneux à ciel orageux, du musée de Dresde, me paraît douteux, bien qu'il soit d'une grande beauté.

DESSINS.

ANCIEN TESTAMENT.

Mort d'Abel. Abel est trouvé par son père qui s'agenouille auprès de lui, plus loin la mère levant ses bras en l'air; au fond les deux autels; au premier plan la machoire d'une bête. A la plume, très-beau.
Coll. Suermondt.

? **Esaü vendant son droit d'ainesse**; à la plume et lavé à l'encre brune.
Coll. Mendes de Léon, *f* 37. Musée Fodor.

? **Une figure auprès du feu**; un chasseur (Esaü), avec un arc et un carquois, entre; près de la porte deux chiens. A la plume et à l'encre brune, sur pap. brun.
Musée de Dresde.

Abraham recevant les anges. A gauche Abraham agenouillé; devant lui, debout, trois anges, l'un aux ailes étendues, au milieu celui qui adresse la parole à Abraham, à sa gauche un ange s'appuyant sur un bâton. Fond d'édifice. On voit Sara devant une fenêtre. Vive esquisse à la plume de roseau, avec des lavis bruns. H. 0.17. L. 0.23.
Musée Boymans.

Abraham, prosterné reçoit les trois anges, dont l'un a l'air d'un vieillard. Au fond la maison d'Abraham et un grand arbre. Grand dessin vigoureux, brun et rouge.
Coll. R. Payne Knight.
British Museum.

Abraham prosterné devant les trois anges: de grands arbres à droite. Vigoureux lavis à l'encre de Chine et au bistre; les anges, (dont celui qui est au milieu représente le Seigneur) en forte lumière. Magnifique dessin.
Coll. Albertine.

Abraham renvoyant Agar et son fils. A la pierre noire.
Coll. Albertine.

Abraham et Agar. Musée de Munich.

Abraham renvoyant Agar et Ismael; léger croquis à la plume de roseau et à l'encre brune. H. 0.14. L. 0.12.
Coll. de Kat 1867, *f* 24 à M. de Klerk.

Agar renvoyée par Abraham; à la plume avec quelques touches de lavis. En bas une tête d'homme barbue.
Musée Teyler.

Le renvoi d'Agar. 1637.

Agar; au lointain l'enfant; fond de bois: un ange dans les cieux. Belle composition; large dessin au lavis brun.
Musée de Munich.

Le sacrifice d'Abraham; comp. très-étrange; Isaac est renversé, la tête en avant; Abraham vu de dos va lui plonger le couteau dans le corps, l'ange, dans une bande de lumière, l'arrête. A la plume.
Musée de Dresde.

Loth et sa famille conduit par l'ange; à la plume et au lavis brun. Magnifique dessin.
Coll. Albertine.

Isaac sur son lit bénit Jacob; près de lui sa femme; à droite une fenêtre. A contours et lavis larges à l'encre brune.
Musée de Dresde. [1]

---

[1] **Abraham bénissant Jacob**, dans la coll. Fodor, me paraît un dessin de HOOGSTRATEN (ou de Eeckhout) certainement pas de Rembr.

Isaac sur son lit, près de lui Esaü, jeune homme avec un carquois sur le dos. Croquis à la plume. (Peut-être de Eeckhout ou de Hoogstraten.)
Musée Teyler.

Même sujet, Isaac dans son lit. Jacob agenouillé vu de dos, Rebecca à gauche: à l'encre brune, esquisse à la plume.
Coll. J. P. Six.

Isaac bénissant Jacob agenouillé devant son lit; Jacob est vu de dos; à gauche la mère s'occupe du menage; une autre fig. est légèrement indiquée.
Cont. à la plume et léger lavis à l'encre brune.
Coll. 't Hooft.
Vente v. d. Willigen 1874, *f* 200.

Isaac sur son lit étendant les mains sur Jacob. Pièrre noire.
Musée de Munich.

Jacob près des puits où il rencontre Rachel. Paysage avec bâtisses; deux puits; près de celui au fond une figure puisant de l'eau. Près de celui au 1r. plan des bestiaux (un chameau etc.) et une femme debout, avec grand chapeau rond. Auprès d'elle est assis un homme, le bâton et le chapeau déposés près de lui et tenant une cruche. A la plume et largement lavé à l'encre brune. Coll. Albertine.

Thamar assise donne sa bague à Juda, en riche costume oriental, debout près d'elle. Fond de paysage. A la plume et lavé d'une légère teinte. Entouré de deux courbes formant un ovale. Facsim. par Bartsch. Coll. Albertine.

Le songe de Jacob; à gauche deux anges d'un beau dessin. A la plume et lavé de brun, rehaussé de blanc. Coll. Mariette. Louvre.

Jacob recommandant Benjamin aux soins de ses frères; de grands édifices à gauche; la femme du patriarche regarde par dessus le battant de la porte, d'où s'échappe un chien; un homme avec du bagage descend les marches qui conduisent à une cour fermée par un mur; une porte ouverte (style renaissance) dans ce mur laisse voir quelques personnages et un âne. Au-dessus du mur, une tour carrée et les maisons d'une ville. Belle expression dans les gestes. Beau dessin, largement traité à l'encre brune. H. 0.19. L. 0.29.
Coll. Goll van Franckenstein, *f* 400; de Vos 1833, *f* 300; Mendes de Léon, 1843; de Kat, 1867, *f* 360.
Musée Teyler.

L'histoire de Joseph. Dix croquis à la plume et lavés de brun. Gravés par de Caylus.
Musée du Louvre.

Joseph vendu par ses frères. Au milieu un marchand paie l'argent à l'un des frères, qui se baisse pour regarder ce qu'il reçoit dans la main; comp. de 7 fig. Croquis à la plume H. 0.16. L. 0.205.
Coll. B. Suermondt.

Joseph consolant les prisonniers. Large esquisse à la plume de roseau. Beau dessin.
British Museum.

Joseph racontant ses songes; au milieu le père assis dans un fauteuil, tenant Benjamin entre ses genoux; la mère assise dans un lit, à gauche les frères; Joseph à droite devant une cheminée. A la plume à traits fins, et avec de légers lavis de brun. H. 0.17. L. 0.22. Coll. Hoofman.
Coll. Leembruggen, *f* 165.

Juda demandant à Jacob son fils Benjamin. 1639.

Manoé agenouillé, sa femme debout, l'ange s'envole, vu de dos comme dans le Tobie de la Coll. Wombwell, auquel il ressemble beaucoup. A la plume. H. 0.175. L. 0.19.
Coll. Esdaille. Coll. J. de Vos Jz.

Samson luttant avec le lion. Large esquisse à la plume.
Musée de Dresde.

Croquis pour le tableau de Manoé et sa femme. 1641.

Manoé et l'ange. 1641.

Saül, dans sa poursuite de David, assis dans la grotte d'Abdulla. 1648.

David avec sa harpe. A la plume. Musée de Dresde.

David jouant de la harpe; plume et lavis brun.
Musée de Munich.

Saül oint David (?) Au mur pend un violon; Saül debout se sert d'un flacon en forme de poudrière; l'autre est agenouillé devant lui. Fond de chambre avec plusieurs figures. Croquis à la plume et au lavis.
Musée Teyler.

David oint comme roi. 1650.

David et Abigael. 1631.

Bethsabée. 1643.

" 1643.

David exhorté par Nathan le prophète. Le rois est assis à une table où se trouvent une couronne et un sceptre; près de la table une harpe. A la plume. H. 0.125. L. 0.15. Coll J. de Vos Jbz.

La justice de Salomon. A la plume de roseau et lavé de brun. Signé.
Musée de Dresde.

Salomon sacrifiant aux idoles. La composition représente le roi, la tête couverte d'un turban couronné, le manteau sur les épaules, agenouillé, de face, devant un autel. Derrière lui, sur les marches, sont agenouillées deux figures, dont on ne voit que le buste. Derrière elles une grille de choeur, dont la porte ouverte laisse voir quelques autres figures et une église. H. 0 19. L. 0.23. A la plume et lavé légèrement à l'encre brune.
(Westrheene a vu à l'exposition à Leeds un tabl. attribué à Rembr. représentant exactement la même scène.)
Coll. Dupper *f* 110, à M. V. de Stuers, la Haye.

La justice de Salomon: S. sur un trône; l'une des femmes agenouillée, l'autre debout, l'enfant étendu par terre: entourage de plusieurs figures. A la plume et à l'encre brune.
British Museum.

Esther chez Ahasuérus. Encre brune. Tres-beau.
Musée de Munich.

Le triomphe de Mardochée; gr. composition au lavis brun. Facsim. p. Bartsch. Variante de l'eau-forte.
Coll. Albertine.

Apparition d'un ange; douteux. Coll. Albertine.

? **Job** se lamentant, la main en l'air, à gauche les trois amis; au fond des bâtisses et du feuillage. Dessin arrêté à la plume et au lavis, sans beaucoup d'esprit. Douteux.
Coll. Albertine.

Ruth et Booz. Au fond, un paysage montagneux, une ville, un pont à hautes arcades. Dans la plaine des moissonneurs travaillant; Booz debout, dans un costume oriental, la tête couverte d'un turban; devant lui Ruth à genoux. H. 0.163. L. 0.255. Beau dessin, d'une touche délicate, à la plume et au lavis à l'encre brune.
Musée Boymans.

Ruth et Booz. 1641.

Ruth et Booz ? esquisse à la plume; contour.
British Museum.

Susanne au bain. 1641.

Un prophète en extase; près de lui une espèce de gourde ou de vase; des rayons de lumière céleste, indiqués au trait, se dirigent sur lui. Au fond une hauteur avec des arbres et une cabane. Superbe dessin à la plume. H. 0.205. L. 0.233.
Coll. E. W. J. Bagelaar 1837; P. O. van der Chijs 1868. Dans cette dernière vente, à la Haye, il fut adjugé *f* 150 à M. B. Suermondt.

Sujet de l'ancien Testament; près d'un puits un homme barbu et ayant une houlette auprès de lui, élève les mains jointes en désespoir; au fond un paysage. Croquis fort léger et spirituel, à la plume. Vente Vis Blokhuizen 1871, *f* 17. à Gutekunst.

Le vieux Tobie dans une chaise à coussins, donne sa bénédiction à son fils agenouillé devant lui; à gauche la mère attise le feu. Croquis à la plume de roseau et à légers lavis d'encre brune. Papier à l'aigle déployé. H. 0.157. L. 0.205. Vente A. G. de Visser 1872.

L'ange apparaissant à Tobie. 1635.

Le Tobie d'Arenberg. 1636.

" " 1636.

L'ange quittant les Tobie. 1637.

Tobie du Louvre. 1637.

L'ange quittant les Tobie. 1637.

" " " " 1637.

Tobie assis. 1637.

Départ du jeune Tobie. 1637.

Tobie prenant le poisson. 1637.

L'ange montrant le poisson à Tobie. 1637.

Tobie ouvrant le poisson. 1637.

" " " " 1637.

Retour du jeune Tobie. 1637.

Le vieux Tobie. 1637.

" " " 1637.

" " " 1637.

Tobie effrayé par le poisson. 1637.

" marchant avec l'ange. 1637.

Le vieux Tobie et sa femme. 1637.

Un patriarche assis devant sa maison; deux hommes auprès de lui; à gauche un paon. A la plume et à l'encre brune. Très-belle feuille.
Musée de Munich.

NOUVEAU TESTAMENT.

L'annonciation. 1639.

L'annonciation aux bergers; un ange dans une auréole; large esquisse à la plume et à l'encre de Chine. Pièce douteuse.
British Museum.

Id. id. croquis à la pierre noire. 1630.

Id. id. En haut dans la lumière l'ange. Large lavis. Musée de Munich.

L'adoration des mages. 1657.

" " " 1657.

" " " 1657.

L'adoration des bergers. 1646

" " " groupe de 10 fig. Contour à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Id. composition étrange; à la plume. Signé *Rembrandt*.
Musée de Munich.

La circoncision. Au milieu deux prêtres et l'enfant, couché sur une table couverte d'un grand tapis. A gauche deux fig. dont l'une à genoux; à droite Marie et Joseph agenouillés. Derrière une élévation à gauche cinq fig. en buste, dont l'une se lève et regarde. Au fond le temple. Effet de lumière sur le prêtre qui fait la cérémonie. Belle composition, grand effet, dessin tantôt fin, tantôt large à la plume avec quelques touches lavées de brun. H. 0.203. L. 0.286.
Coll. W. Esdaile 1835. Coll. B. Suermondt.

La circoncision. A la plume. 1630.

La circoncision. Grande composition; Joseph et Marie agenouillés dans le temple, près du grand prêtre; autour d'eux plusieurs figures. Large et beau lavis à l'encre brune.
Musée de Munich.

Deux Juifs, debout, plus loin la circoncision: intérieur d'un temple. Léger croquis à la plume. Musée de Dresde.

Siméon. 1630.
" 1661.

Présentation au temple. 1658.

Siméon assis avec l'enfant Jésus dans ses bras. A la plume de roseau.
Musée de Dresde.

Idem. A gauche Marie debout, la tête couverte d'un grand capuchon, qui retombe jusqu'à mi-corps; à côté d'elle Joseph, vu de face; Siméon, agenouillé, tient l'enfant dans ses bras. Un peu plus haut, une tête griffonnée. Marie est très-belle pour la grandeur et la largeur des lignes et de la draperie. La composition ressemble à celle de l'album de Heyblocq, de 1661, et à la gravure en facsimile par Pool. Croquis à la plume.
Coll. Baartz, en 1860, à Rotterdam.
Musée Fodor.

Fuite en Égypte. Grand paysage: à droite Joseph et Marie, assise sur l'âne descendent une colline: Joseph poussant du corps et à coups de bâton l'âne qui hésite à passer une mare d'eau. Beau dessin à la plume. Coll. Vis Blokhuyzen, 1871. Rotterd. *f* 52. Suermondt.

La fuite en Égypte. 1636.

Id. id. L'ange exhortant Joseph et Marie en songe. Fond de rochers. A la plume.
Musée de Munich.

Fuite en Égypte. Dans une forêt sombre, Marie descend de l'âne et s'appuie de la main droite sur Joseph, qui tient une lanterne. Vigoureux contour et lavis de couleur bistre; les figures avec un peu de rouge. Tres-beau dessin. Coll. Albertine.

Sainte famille. 1634.

Le ménage du menuisier. 1640.

Sainte famille. 1645.
" " 1645.

? **La Madonna della Sedia**, d'après Raphael; les deux enfants légèrement indiqués. Léger croquis à la plume et à l'encre brune. Musée de Dresde.

Jésus enfant, au milieu des docteurs de la loi, où sa mère vient le chercher. A la plume de roseau, à l'encre. de Ch. et à teintes jaunes et brunes. Très-beau dessin. Signé *Rembrandt*. Musée de Dresde.

Jésus baptisé par St. Jean; au premier plan, dans l'eau, St. Jean retrousse les pans de son habit. Deux traits indiquent la bande de lumière qui éclaire la main et le bras de St. Jean. Belle esquisse à la plume de roseau à l'encre brune. Musée de Dresde.

Jésus tenté par Satan. Jésus à droite appuyé contre un rocher, regarde avec dédain Satan, qui se montre à gauche, en bas dans un nuage. Au fond un grand bâtiment; deux traits indiquent une bande de lumière dans la direction de Jésus. Belle composition, pleine de grandeur. A la plume en peu de traits. Musée de Dresde.

La tentation de Jésus; le diable, figuré comme un satire avec des pieds de bouc, lui offre une pierre. La fig. du diable est encore une fois esquissée en bas. Dessin spirituel.
Musée Städel.

La tentation de Jésus. Le diable ressemble à un satyre avec des pieds de bouc. Jésus l'écarte du geste. Contours bruns à la plume. Musée de Munich.

Jésus ou St. Jean prêchant. Groupe de 11 fig. et un enfant; au premier plan une femme agenouillée levant les mains, d'un dessin élégant et rappelant une femme de la transfiguration de Raphael et une femme très-analogue dans un dessin de Rubens de la collection Leembruggen n°. 535. Croquis à la plume de roseau. H. 0.20. L. 0.23. Fausse signature *Rembren*.
Coll. Lawrence.
" Leembruggen, *f* 35.

Jésus dans une assemblée. A la plume et au lavis. Musée de Dresde.

Jésus dans le temple, avec plusieurs figures. Belles expressions.
Musée de Dresde.

Jésus disputant avec les docteurs. 1654.

Jésus au milieu des disciples. 1634.

Jésus disputant avec les Pharisiens. 1642.

Jésus enfant disputant dans le temple; autre composition, très-spirituelle. Facsim. par Bartsch 1782.
Coll. Albertine.

Jésus enfant disputant dans le temple; grande et belle composition avec une foule de figures dans un grand édifice. Larges contours et lavis au bistre, avec forte lumière au milieu du groupe de prêtres, où Jésus se trouve. Magnifique dessin.
Coll. Albertine.

Marie trouvant l'enfant Jésus au milieu d'un cercle de docteurs; elle lui touche l'épaule pour l'appeler. Une partie est seulement esquissée au crayon, le reste arrêté à la plume et lavé de brun. Remarquable dessin qui montre la manière de procéder du peintre.
Musée de Munich.

Croquis d'un St. Jean-Baptiste. 1640.

Décollation de St. Jean. 1640.
" " " 1640.
" " " 1640.

Le bon Samaritain. 1638.
" " 1648.
" " 1654.

Le denier de César; très-beau croquis à la plume; à droite Jésus avec quelques fig.; à gauche un vieux Juif s'appuyant sur son bâton, se retourne et regarde avec méfiance ce qui se passe. Vers 1635.
Musée Fodor.

L'enfant prodigue donnant de la nourriture aux porcs dans une grange. Beau dessin, largement fait.
British Museum.

L'enfant prodigue? A gauche un vieillard debout près d'une table sur laquelle se trouve un livre; à côté de lui un jeune homme agenouillé. Dans la chambre un escalier tournant. A la plume de roseau à l'encre brune.
Au Louvre.

Départ de l'enfant prodigue, qui va monter à cheval; on lui présente un grand verre; fond de maison, une femme à la fenêtre. A la plume de roseau et lavé à l'encre de Chine. Peut-être de Hoogstraten ou d'Eeckhout.
Musée de Dresde.

L'enfant prodigue, à genoux, près de lui des porcs, une grange, un puits Beau et large dessin à l'encre brune.
Musée de Dresde.

L'enfant prodigue? A droite près d'un arbre un homme à genoux; il a un bandeau sur les yeux. Au fond des arbres, des édifices, de l'eau, un bateau. Le premier plan vigoureusement lavé de brun; le fond et le ciel à l'encre de Chine. Grand et beau dessin, effet superbe, plein de mystère
Musée de Dresde.

Idem. Paysage avec ville au lointain, à gauche au premier plan près d'un rocher, l'enfant prodigue avec une houlette, est agenouillé; près de lui un troupeau de moutons. Lavé à l'encre brune. Signé *Rembrandt* (?).
Musée de Dresde.

Idem accueilli par son père; près d'eux la maison avec une cloison, une porte, un pont, un arbre. La mère, les mains jointes, est penchée sur la porte ouverte, abritée par un auvent. Composition très-originale. Lavis à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Idem accueilli par son père. A la plume et au lavis de brun. H. 0.19. L. 0.227. Gravé par Claussin.
Coll. J. de Vos Jz.

? Retour de l'enfant prodigue. Douteux. Coll. Albertine.

Lazare. 1630.

Résurrection de Lazare. 1632.

" " " 1641.

Résurrection de Lazare; rocher avec fond de paysage. A la plume et au lavis de brun.
Musée de Dresde.

Résurrection de la fille de Jaïre ou du jeune homme. A la plume et au lavis.
Musée de Dresde.

Le même sujet, dessiné dans le fond; au premier plan quelques fig. à la plume et au lavis.
Musée de Dresde.

Jésus guérissant un aveugle près du temple; sur les marches plusieurs fig. A la plume et lavé de brun. (Dit de l'école de R., mais le beau dessin est d'une si grande justesse dans les attitudes et les gestes, que je le regarde comme du maître lui-même). H. 0.18. L. 0.28.
Musée Boymans.

Étude de femme malade (pièce de 100 florins). 1650.

La femme adultère; 12 fig.; Jésus et la femme au milieu. Léger croquis à la plume. (Pièce douteuse).
Coll. de Kat en 1867.

Idem; composition de plusieurs figures dans un grand édifice. Dessin très-fini et très-beau; à la plume et lavé à l'encre brune avec quelques touches de sanguine; d'un très-bel effet. H. 0.195. L. 0.28.
Coll. de Vos 1833 Coll. Esdaille. Coll. Woodburn 1854. 50 livr.
" J. de Vos Jbz.

La femme adultère. 1644.

" " 1644.

" " 1644.

Jésus et la femme adultère; grande composition avec plusieurs figures; largement à la plume au lavis brun et avec quelques touches franches de rouge. Très-beau. En dessous une inscription :

> Soo...... om Christus in zijn antwoorde te verschalken ... en den Christelicke ander niet afwachten.

Au revers un billet imprimé pour inviter à assister à l'enterrement de Aegje Nac.... op de Cloveniers Doele.
Musée de Munich.

Madelaine répentante? Jeune femme lisant dans un grand livre posé sur une table, où se trouvent un crane et un crucifix. Très-joli croquis à la plume.
Musée de Munich.

Madelaine. 1635.

La femme malade prosternée devant Jésus, qui est accompagné de ses apôtres. Cont. à la plume de roseau. Coll. Albertine.

Jésus et la Samaritaine; il est assis à gauche, à droite des palmiers et le puits sur lequel se penche la femme. Grand effet de soleil, largement fait avec peu de traits à l'encre brune. Magnifique dessin.
Coll. Haussmann, Hannovre 1874, acquis pour le Musée de Berlin.

Jésus et la Samaritaine près du puits. Contour à la plume.
Musée de Munich.

Jésus chez Marthe et Marie; Marie est assise près du foyer avec un grand livre sur ses genoux. Marthe arrive du marché et a posé son panier sur la table. Superbe dessin pour l'expression des gestes et la composition de la scène. Légèrement croqué à la plume. H. 0.16. L. 0.19. Gravé par Claussin et en facsimile par Bartsch 1782.
Coll. Esdaille. Coll. Mendes de Léon. Coll. de Kat, 1867, *f* 42 à M Pool.
C'est le dessin de la coll. Albertine; voir à l'année 1635.

Jésus chez Marthe et Marie, intérieur de chambre avec deux fenêtres cintrées au fond. Jésus à droite, assis, tenant un livre sur les genoux; près de lui Marie assise qui l'écoute; Marthe, un grand chapeau sur la tête et un panier au bras, arrive comme si elle venait du marché; dans le fond à gauche un meuble avec deux globes. Très-beau dessin à la plume et largement lavé de brun.
Musée de Berlin.

Id. Marthe auprès du feu, Marie lit dans un grand livre; Jésus est assis près du lit. Large croquis à la plume.
Musée de Munich.

Id. A gauche Marthe assise près du foyer, occupée avec un pot ou seau; — cette partie est lavée avec quelques larges touches d'encre brune; — sur une élévation devant une table est assis Jésus, lui adressant la parole; sa tête est entourée d'une grande lumière. A sa gauche, Marie est également assise à la table, un grand livre ouvert devant elle. Ces deux figures au trait à la plume. Croquis délicieux, d'une grande finesse d'expression, d'une touche spirituelle. H. 70. L. 10¼ pouces.
Coll. van Swieten, la Haye.

Id. Marie assise à droite, un grand livre ouvert sur les genoux; Marthe, la tête couverte d'un grand chapeau, arrive avec un panier. Au fond deux fenêtres accouplées et cintrées. Beau dessin vigoureusement lavé de brun, plein d'effet.
British Museum.

Le seigneur parlant à ses bergers; paysage montagneux. Large contour à la plume de roseau et au lavis brun.
Coll. Albertine

Le seigneur reprochant à son serviteur d'avoir mal employé le talent. Large croquis à la plume et au lavis brun.
Coll. Albertine.

Le convive écarté de la noce. A la plume et au lavis brun. Facsim. par Bartsch.
Coll. Albertine.

Le seigneur de la vigne; cinq fig. dans une chambre, au fond deux fenêtres plein-cintre. Effet de lumière.
Musée de Dresde.

Id. 1637.

La Sainte Cène. Jésus et les Apôtres rangés autour d'une espèce de triclinium. A la plume et lavé de brun. Pièce douteuse. Coll. Mariette.
Musée du Louvre.

Id.; léger croquis à la plume et lavé de brun.
Musée Fodor.

Sainte Cène. 1635.
" " 1635.
" " 1635.

Jésus au jardin des oliviers; superbe dessin à grand effet; au premier plan. Jesus debout, au coin droit les trois disciples dormant, tous en forte lumière, presque blancs, ressortent contre le fond sombre, composé d'arbres et de hauteurs, et du ciel, avec un peu de lumière. Encre brune et contours à la plume. En haut à droite le mot *Rijn*. Au fond les soldats avec des torches. Coll. Vis Blokhuyzen, Rotterd. 1871. Suermondt *f* 310, 1874.
Musée de Berlin.

Id. 1655.

Judas recevant son argent. Effet de lumière. Très-beau. A la plume, à l'encre brune, rehaussé de blanc.
Musée de Berlin.

Judas donnant le baiser à Jésus; à droite l'apôtre tirant le sabre, à gauche Malchus s'enfuyant. A la plume. H. 0.15. L. 0.236.
Musée Boymans. [1]

Judas restituant le prix de la trahison. Magnifique dessin au bistre. Facsim. par Baudran. Coll. Galichon 1875, 760 fr.

Jésus portant sa croix. Contour à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Jésus devant Cajafas, conduit par deux soldats; le prêtre sur une hauteur à droite. A la plume. Coll. Albertine.

Jésus trainé au Calvaire. 1633.

Jésus en croix. 1639.

Marie au pied de la croix. 1655.

Calvaire; à gauche les trois croix, plusieurs personnes, entre autres un homme qui présente l'éponge à Jésus; à droite deux cavaliers. Au fond des édifices. A la plume et à l'encre brune.
Musée du Louvre.

Étude pour la grande descente de croix. 1633.

Descente de croix. 1648.

Esquisse d'une descente de croix; Jésus étendu par terre, auprès de lui des femmes. Contour à la plume.
Musée de Dresde.

Deux compositions:

1. **Une figure agenouillée.** Jésus au jardin?

2. **Le corps de Jésus**, jusqu'aux genoux, étendu sur le dos. Marie s'inclinant lui baise la main qu'elle relève. Beau profil de la femme; type et style italien qui rappelle des dessins du Guercino. Contour vigoureux et sûr à la plume et à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Descente de croix. Comp. de douze fig. et deux têtes. Le corps est étendu en largeur et porté par trois hommes dans un drap; autour d'eux les femmes désolées; un homme est encore debout sur l'échelle et tient une lanterne. Au coin gauche une figure debout. Belle esquisse à la plume et légèrement lavée à l'encre brune; papier à la folie. Le corps du Christ est remarquable par la noblesse du dessin dans la tête, les jambes etc.
Coll. de M. A. van der Willigen, Haarlem 1874, vendu *f* 1525 (Angleterre).

Le tombeau de Jésus. Un ange assis sur la pierre; les trois Marie auprès. Contour à la plume.
Musée de Munich.

Étude pour une descente de croix. Jésus étendu par terre. Plume et lavis brun.
Musée de Munich.

---

[1] Ce dessin, bienque douteux, a pourtant des qualités dignes du maître.

La mise au tombeau; au fond l'arc à claveaux d'une cave; plusieurs figures portent le corps de Jésus. Quelques parties sont d'un goût italien; d'autres fig. sont dans le style habituel de R. A la plume et au lavis à l'encre brune.
Musée Teyler.

Idem. 1640.

Jésus en jardinier, fig. un peu théâtrale, se montre à Marie, qui est assise sur le tombeau où se trouve un vase. Fond de fabriques et de jardin. A la plume de roseau.
Musée de Dresde.

Jésus chez Nicodème. A la plume et à l'encre brune. Facsimilé par Bartsch.
Coll. Albertine.

Les pèlerins d'Emmaüs; comme le dessin facsimilé par Josi, mais avec une troisième personne. Beau dessin, large lavis de brun.
Musée de Dresde.

Les pèlerins d'Emmaüs. 1635.

Les pèlerins d'Emmaüs; fond de paysage avec un pont voûté. Très-beau de mouvement et de gestes. A la plume. Coll. Mariette.
Musée du Louvre.

Thomas se prosternant devant Jésus, au milieu de ses disciples. Finement dessiné, belle comp. à la plume et au lavis brun.
Musée de Munich.

St. Pierre délivré par l'ange; trois soldats dormant. Plume et lavis brun.
Coll. Albertine.

St. Paul délivré de prison; la lumière vient de gauche avec l'ange, dont la partie inférieure est comme absorbée dans la lumière. Bel effet; à la plume et à l'encre brune.
Musée Städel à Francfort.

St. Jérôme méditant près d'un arbre; à droite un lion dormant. Contour à la plume.
Coll. Albertine.

St. Alexis, ou Jean Calebyte, couché au pied des murs du chateau de ses parents. Plume et lavis brun.
Coll. Albertine.

Simon Stylite, assis au sommet de sa colonne; composition spirituelle. Lavis brun.
Musée de Munich.

La vision de St. Paul. Deux anges tiennent un drap, dans lequel se trouvent divers animaux, un licorne, un chameau, un lion, un porc. L'apôtre est couché. Plus loin un homme dont le geste exprime l'étonnement. Très-belle compos. à la plume et au lavis brun.
Musée de Munich.

Le lit de mort de Marie. Tel est le titre d'une composition qui représente une femme couchée par terre sur un matelas; elle est entourée de plusieurs personnes qui l'assistent. A la plume et lavé à l'encre brune avec quelques touches de sanguine; superbe pour l'effet et l'expression. H. 0 26. L. 0.25.
Ce dessin a fait partie de la Coll. Goll v. Franckenstein. Vendu en 1833 *f* 1000 à M. Verstolk van Soelen.
Acheté à la vente de ce cab. en 1847, *f* 1770 par M. J. de Vos Jbz.
J'en ai une mauvaise gravure à l'eau-forte par un anonyme.

Femme couchée par terre. Coll. J. de Vos Jbz.

Le baptême de l'Eunuque. 1641.

L'ange délivrant St. Pierre. 1635.

Étude pour le St. Jérôme. 1629.

St. Jérôme. 1635.
» 1635.
» 1641.
St. Sébastien. 1653.

MYTHOLOGIE CLASSIQUE.

Céres et Bubon. Céres boit, et la vieille réprimande le garçon qui se moque de la déesse. Croquis à la plume.
Musée de Dresde.

Diane au bain, avec ses nymphes; à droite Actéon avec une tête de cerf. Très-belle feuille au lavis et au trait de brun; dessin large et hardi.
Musée de Dresde.

Diane avec ses nymphes, à sa toilette; assise près de l'eau dans un bois elle découvre la grossesse de Calisto, qui lui est désignée par une des nymphes. A gauche des chiens de chasse. Légèrement dessiné à la plume et lavé à l'encre brune. H. 0.20. L. 0.29.
Coll. de Kat 1867, *f* 20, à M. de Klerk.

Diane au bain. 1631.

Argus, Mercure et une vâche. A la plume et à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Argus dormant tué par Mercure; fond de paysage, au premier plan à gauche une vache qui boit. Largement lavé à l'encre brune. Coll. Albertine.

Mercure endormant Argus; vigoureux dessin à l'encre brune, comme le Samaritain au musée Boymans.
Musée Boymans, (brûlé).

Mars et Vénus, surpris et enveloppés dans un réseau par Vulcain; au milieu Jupiter assis sur l'aigle, à droite Junon de profil avec son paon; plusieurs fig. Croquis à la plume. Douteux.
Vente Baartz, Rotterdam 1866.
Musée Fodor.

Ganymède, première pensée. 1635.

» dessin plus avancé 1635.

Vertumne et Pomone. 1638.

Centaure enlevant une femme. 1641.

Philémon et Baucis. 1643.

Le sacrifice d'Iphigénie, elle est agenouillée, le bourreau lui met la main sur les yeux; à gauche un autel; au 2d. plan un temple romain, avec frise ornée de boucliers, de guirlandes etc.; plus bas une ville et la foule. Grande et belle composition.
British Museum.

Une femme liée sur une chaise par l'Amour; un homme l'embrasse; à gauche une table avec un carquois et une torche; à droite une bouteille et un grand verre. Costumes du temps de R. A l'encre brune et à l'encre de Chine. Première période.
Musée de Munich.

HISTOIRE.

Marcus Curius, refusant les présents. A la plume et au lavis brun. Gravé par Picart d'après le dessin du cab. de M. Uilenbroek. Coll. de M. Klinkhamer.

Chevalier romain, se précipitant dans son glaive; près de lui un serviteur avec un bouclier. Lavis à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Composition historique; un général en costume romain dont le cheval s'effraie (St. Paul sur le chemin de Damas? Comparez la planche de Herckmans). Papier brun, à l'encre de Chine, avec des touches de rouge. Vente Baartz, Rotterdam 1860.
Musée de Berlin.

Jean Ziska. 1662.

Trois figures à genoux devant un prince ou un général, entouré de soldats, de chevaux et de la foule. Grande composition, à la plume.
Musée de Munich.

Mucius Scaevola brûlant sa main; comp. très-originale, à la plume.
Musée de Munich.

PORTRAITS.

Saskia. 1633.
Étude pour le portrait de Sylvius. 1633.
" " " " " " 1633.
Swalmius. 1637
Castiglione. 1639.
Titia van Ulenburgh. 1639.
Anslo. 1640.
" 1640.
Six. 1647.
Clement de Jonghe. 1651.
Titus. 1654.
Rembrandt. 1660.

ÉTUDES, CROQUIS.

Vieillard à barbe ébouriffée. 1630.
Études de femme. 1630.
" " " 1630.
" " " 1630.
" " " 1630.
Vieillard chauve. 1631.
" " 1631.
Homme incliné sur une chaise. 1631.
Étude de femme. 1631.
Vieillard assis. 1633.
" " 1633.
Buste de vieillard. 1633.
Croquis de l'eau-f. **'t is vinnich kout.** 1634.
Philosophe étudiant. 1635.
Femme dormant. 1636.
Groupe de 4 dames. 1636.
Un carosse. 1636.

Feuille avec deux études. 1636.
Étude d'homme. 1637.
Traineau avec cheval etc. 1639.
Figures académiques. 1646.
Études de femme nue. 1646.
Portrait d'homme. 1634.
Tête d'homme. 1635.
Vieille femme dormant. 1650.
Étude de femme malade. 1650.
Croquis dans l'album de Six. 1652.
Fille assise (Munich). **1635.**
Trois figures avec un chien. 1646.
Étude de femme nue. 1654.
Le porte-étendard. 1655.

Femme en costume de la Hollande septentrionale, dite la nourrice du fils de R.; vue de dos à mi-corps; jaquette bordée de fourrure; la main gauche s'appuie sur une table par dessus laquelle on aperçoit la tête d'un petit garçon. A droite un bout de mur et d'une arcade. Superbe dessin à la plume et à l'encre brune. H. 0.22. L. 0.15.
Coll. Th. Lawrence; Mendes de Léon, 1843, *f* 152; Verstolk van Soelen, 1847, *f* 326; Leembruggen, 1866, *f* 420.
Musée Teyler.

Deux figures orientales debout; largement lavées à l'encre brune. Ibid.

Philosophe dormant. Douteux. Ibid.

Deux figures orientales, discourant et gesticulant. A la pierre noire. Ibid.

Deux Juifs en discours. Au trait et lavé à l'encre de Chine. Ibid.

Homme aveugle avec une femme portant un enfant sur le bras; deux autres figures debout; léger contour à la pierre noire.
Coll. Bernard *f* 81; Verstolk, *f* 60.
Musée Fodor.

Feuille d'étude, avec cinq fig. contour à la pierre noire
Vente Baartz 1860, Rotterdam *f* 90. Ibid.

Six feuilles avec croquis, *a.* **homme à barbe et bonnet**, sanguine; *b.* **buste de femme malade**, joignant les mains; beau croquis à la plume; *c.* **petite tête** de profil **avec haut bonnet**, lavé à l'encre brune; *d.* **têtes de vieillards**, l'une à la sanguine; *e.* **croquis de femme.**
Probablement de la coll. Baartz.
Musée Fodor.

Groupe de quatre Juifs, discourant; à la p. noire. Acheté de M. Brondgeest *f* 106.50 par M. Verstolk; Coll. Verstolk, *f* 88. Ibid.

Synagogue avec plusieurs figures; croquis à la plume et lavé à l'encre brune. Ibid.

Femme faisant des galettes (koeken), près d'elle un homme âgé et un enfant. A la plume à l'encre brune.
Musée Boymans. (Ce dessin a brûlé dans l'incendie de 1864).

Vieillard appuyé sur un bâton; au lointain une montagne, une porte de ville et deux fig. Très-beau dessin, d'une touche grasse et moelleuse. Contour à la plume H. 0.19. L. 0.117. Ibid.

Cavalier avec une pique; autre fig. à pied; deux autres à cheval, et au fond encore plusieurs fig. et chevaux. A la plume. H. 0.137. L. 0.167. Ibid.

Homme assis; léger croquis à la plume. H. 0.12. L. 0 092. Ibid.

Étude de femme assise dans un fauteuil; croquis à la sanguine. H. 0.145. L. 0.110. Acquis de M. Defer, 1844, 50 fr. pour le Musée du Louvre.

Tête de vieille; à la plume à l'encre brune; belle et forte étude. Ibid

Un homme assis à une table; il est vu de dos et lit un papier; vis-à-vis de lui une femme écrivant sur un pupître. A la plume à l'encre brune.
Musée du Louvre.

Croquis avec une tête, un vieillard et un buste de femme. A la plume de roseau. Coll. J. Barnard.
Musée du Louvre.

Dans une chambre une femme au lit; une vieille assise écrit; près d'elle trois figures. A la plume de roseau et lavé de brun.
Musée du Louvre.

Homme couché; lavé à l'encre brune, d'un ton très-fin. Coll. Mariette.
Musée du Louvre.

Idem debout, les bras en l'air; étude pour un Christ en croix. Lavé à l'encre brune, même ton fin.
Musée du Lonvre.

Trois figures assises; l'une parlant.
Musée de Dresde.

Homme qui regarde deux globes. Beau et large croquis à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Femme couchée dans un lit; quatre fig., une servante est renvoyée. Beau croquis, largement lavé à l'encre de Chine.
Musée de Dresde.

Femme avec un bâton. A la plume et à l'encre de Chine. Signature apocryphe. Ibid.

Rembrandt. Au revers une fig. de prêtre avec mître et crosse. A la plume.
Musée de Dresde

Homme en longue robe et turban; par terre une figure couchée. A la plume et à l'encre de Chine.
Musée de Dresde.

Un homme avec turban à aigrette, tenant un bâton. Joseph? Léger croquis à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Un âne devant un ratelier dans un édifice; dans un petit bureau un homme. Sujet étrange. Lavis à l'encre brune et à la plume.
Musée de Dresde.

Deux compositions: **un moine et un apôtre prêchant.** Contour à la plume à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Intérieur d'un temple; des fig. à genoux près d'un autel; à côté un ange. Large contour à la plume.
Musée de Dresde.

Grand-prêtre, avec mitre, crosse et chasuble, qui paraît accusé par trois personnes. A la plume.
Musée de Dresde.

Étude de sept figures. Contour au pinceau à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Une exécution: deux hommes hissent un criminel au moyen d'une corde, un autre lève le fouet pour le flageller; intérieur de prison. Lavis à l'encre brune.
C'est probablement le «criminel nu à la torture;» vigoureux à la plume et au lavis brun, de la vente J. van Dijk en 1791, à Amsterdam.
Vendu *f* 70 à Coclers.
Musée de Dresde.

Une femme dans une alcôve; lavé à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Croquis de figures; à la plume.
Musée de Dresde.

Étude de femme couchée, à mi-corps. A la plume.
Musée de Dresde.

Deux compositions historiques ou bibliques; à la plume.
Musée de Dresde.

Figure assise, à mi-corps. Belle étude à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Garçon assis dessinant ou écrivant. Beau croquis à la plume de roseau.
Musée de Dresde.

Figure à mi-corps, devant une fenêtre. Lavis vigoureux à l'encre brune et à la plume.
Musée de Dresde.

Mendiante avec un enfant. A la plume et à l'encre de Chine.
Musée de Dresde.

Quatre feuilles d'étude, à la plume et à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Moine prêchant devant une assemblée. Luther? Très-beau.
Musée de Dresde.

Feuille d'étude de figures, à contours larges.
Musée de Dresde.

Cinq feuilles d'études diverses, à la plume et à l'encre brune; une grange, une laitière, une femme avec des enfants.
Musée de Dresde.

Homme avec turban, un autre à genoux; contour à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Homme assis à une table; un grand livre et une chandelle sont devant lui. Large lavis à l'encre brune. (Un facsimile par Boetius, Dresde 1766, ex museo Stieglitz, y ressemble).
Musée de Dresde.

Homme, vu de dos, debout, les bras levés. Contour tracé au pinceau, avec lavis brun. Beau dessin.
Musée de Dresde.

Trois fig. académiques d'homme, un assis, deux debout; lavées à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Trois idem assis. Musée de Dresde.

Deux hommes, debout; belles études à l'encre brune; l'une aussi à la plume.
Musée de Dresde.

Homme assis, tenant des cartes à jouer. A la plume et à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Quatre figures. Contour à la plume.
Musée de Dresde.

Deux figures, qui s'embrassent auprès d'un portail à deux colonnes. Contour à la plume.
Musée de Dresde.

Figure de saint, à genoux. A la plume.
Musée de Dresde.

Homme debout, la tête couverte d'un turban, par terre une femme sur un coussin; un serviteur ferme un coffre. Beau croquis à la plume de roseau.
Musée de Dresde.

Mousse tirant les cordages. Grand croquis largement fait à la suie. Coll. Haussmann à Hanovre.
Musée de Berlin.

La façade d'une maison, dont on voit la porte, une fenêtre et une balustrade; devant la porte une servante tenant un seau; une femme regarde à la fenêtre. A la plume, au trait
Musée de Berlin.

Griffonnements de figures; à la plume.
Musée de Berlin.

Figure orientale, debout, une femme à genoux près de lui; renvoi d'Agar? Au trait.
Musée de Berlin.

Étude d'un moine; le profil très-accentué se montre sous le capuchon; il est assis et a les mains jointes; large lavis à l'encre de Chine et un peu de sanguine. Au revers se trouve écrit d'une écriture ancienne: *een munich van rembrant — v. Ruhmor.*
Musée de Berlin.

Vieillard à barbe et bonnet; assis près d'une table avec un livre. Dessin mis au carreau.
Musée de Berlin.

Femme à mi-corps, dormant, vue de profil; près d'elle un berceau avec un enfant. Large et vigoureux croquis.
Musée de Berlin.

Quelques feuilles avec des études griffonnées, etc. apocryphes ou douteuses.
Musée de Berlin.

Garçon, un chapeau sur la tête et une oie à ses pieds, qui est chassée par une fille; croquis à la plume. Fausse signature.
Musée de Berlin.

Un jeune cavalier, avec une femme assise en croupe. Superbe dessin à la plume de roseau à l'encre brune; le cheval d'un dessin grand et monumental. Vente van der Willigen 1874, *f* 220.
Même style que celui du British Museum. Coll. Suermondt. Musée de Berlin.

Femme assise, avec un enfant, et un vieillard portant un chapeau. Croquis à la plume.
Musée de Berlin.

Femme dans un fauteuil, soutenant sa tête de la main; signé *Rembrandt;* à la plume et à l'encre brune. Au revers, une tête de rabbin.
Musée de Berlin.

Deux croquis ou études.
Musée de Berlin.

Homme âgé, avec turban, en buste; traits de plume et de lavis à l'encre brune. Au revers un **jeune homme avec turban**; à l'encre de Chine, rehaussé de blanc.
Musée de Berlin.

Femme, jusqu'aux genoux, près d'une table où se trouve un instrument de musique; derrière elle un rideau. La figure à la plume, le reste légèrement lavé à l'encre brune, avec du rouge; effet de lumière sur la tête. Au-dessous on lit: 11 *f* 20 X *Rembrandt* (fausse signature).
Musée de Berlin.



Figures debout, un homme avec manteau et bonnet; derrière lui un homme **plus âgé**. A la plume et au lavis de brun. *Rembrandt* delineavit (fausse signature).
Musée de Berlin.

Le garçon récalcitrant; une femme emporte par le milieu du corps un garçon qui se débat; ses habits sont retroussés par la violence de ses mouvements; une vieille femme qui est debout lève le doigt en signe d'exhortation; deux autres garçons rient; au fond un édifice, peut-être l'école. Croquis plein d'esprit et pris sur le vif, à la plume avec de légers lavis à l'encre de Chine. Rembrandt a utilisé ce dessin pour son Ganymède de 1635. H. 0.22. L. 0.16.
Coll. de Vos, 1833, *f* 435; Six van Hillegom, 1851, *f* 435; coll. J. de Vos Jbz.

Une femme inclinée sur le battant de la porte. Lavé à l'encre brune, avec des frottis de blanc et de jaune. H. 0.16. L. 0.15. Facsimilé par Ploos.
Coll. Ploos van Amstel, 1800, *f* 42; Versteeg, 1823; Cranenburgh, 1858, *f* 165 à M. J. de Vos Jbz.

Vieillard dormant; auprès de lui sont une pelle et un panier; derrière lui un mur avec un arc à claveaux. A la plume et au lavis. H 0.17. L. 0.19.
Coll. T. Lawrence; W. Esdaile; coll. J. de Vos Jbz.

Femme et homme âgé, marchant ensemble; à la pierre noire, sur papier de Chine. H. 0.137. L. 0.095.
Coll. J. de Vos Jbz.

Femme assise, à mi-corps; près d'elle un homme. A la plume. H. 0.105. L. 0.10.
Coll. Esdaile, J. de Vos Jbz.

Deux figures d'homme; contour large au pinceau. H. 0.117. L. 0.09.
Coll J. de Vos Jbz.

Femme assise, avec un livre sur les genoux et tenant des lunettes. A la plume et au lavis. H. 0.13. L. 0.09.
Coll. J. de Vos Jbz.

Femme assise; croquis à la pierre noire. H. 0.125. L. 0.085.
Coll. J. de Vos Jbz.

Trois figures et une autre avec des béquilles. H. 0.10. L. 0.11.
Coll. J. de Vos Jbz.

Étude d'homme, étendu par terre, assisté par un autre; esquisse pour un Christ descendu de la croix A la plume à traits larges. H. 0.111. L. 0.143.
Coll. J. de Vos Jbz.

Femme accoudée dans l'embrasure d'une fenêtre. A la plume et lavé de brun. H. 0.115. L. 0.095.
Coll. J. de Vos Jbz.

Femme dormant, la tête sur un oreiller. A la plume et légèrement lavé. H. 0.14. L. 0.10.
Coll. J. de Vos Jbz.

Feuille avec une vingtaine de croquis et de petits motifs et détails, exactement notés à la plume avec quelques touches lavées. H. 0.175. L. 0 245.
Coll. Baarts. Coll. J. de Vos Jbz.

Vieillard à grande barbe. 1630.

Figure orientale, portant un turban; papier brun, lavé à l'encre brune. H 0.157. L. 0.115
Coll. de Bosch, 1814, *f* 150; Cranenburgh, 1858, *f* 70; J. de Vos Jbz.

Deux figures en conversation, et un garçon. A la plume et lavé de brun. H. 0.095. L. 0.13.
Coll. J. de Vos Jbz.

? **Une femme avec un enfant**; à la plume
Coll. J. de Vos Jbz.

Vieillard; à la plume. Coll J. de Vos Jbz.

Composition — le maître de la vigne? A la plume et lavé de brun. H. 0.13. L. 0.165.
Coll. J. de Vos Jbz.

Figure d'homme debout; à la pierre noire; H. 0.295. L. 0.17. Signé *R.*
Coll. J. de Vos Jbz.

Idem. Idem.

Étude de gueux (pareil au **gueux**, eau-forte 150) en long manteau et avec bâton. A la pierre noire. Mêmes dimensions. Large esquisse.
Coll. J. de Vos Jbz.

Homme âgé, (nommé à tort Vondel; il ressemble un peu à Ephraim Bueno). Chapeau large et manteau; il marche, en s'appuyant sur un bâton: près de lui l'entrée d'une maison. A la plume, à la sanguine et au lavis à l'encre de Chine. [1] C'est peut-être le vieillard se promenant devant une maison de campagne. A la sanguine et lavé à l'encre de Chine, de la coll. Ploos van Amstel, vendu à M. de Vos *f* 30.
Coll. de Vos en 1833, *f* 300.
» Verstolk *f* 600.
» de Mad. van Pallandt-Verstolk, en 1866 à Amsterdam, *f* 590.
» J. de Vos Jbz.

Étude de quelques figures. A la plume. Ce dessin porte la marque T. L. (Lawrence) et W. E. (Esdaile) H. 0 17. L. 0.195.
Coll. J. de Vos Jbz

Vieille femme appuyée sur un garçon, debout devant elle sur une marche; un peu plus bas un griffonnement de tête, à la plume. Au revers un **rabbin** à la plume. H 0.18. L. 0.17.
Coll. Lawrence; de Kat, *f* 54; J. de Vos Jbz.

? **Buste d'un Maure**; à la pierre noire et à la sanguine. Beau dessin, mais qui me semble être de Heerschop.
Coll. de Kat, 1867.

Composition historique; un prêtre sur un trône; une femme en défaillance. Le jugement de Salomon? Croquis à la plume.
Coll. de Kat.

Trois Juifs en conversation. Croquis à la plume et à l'encre brune, pap du Japon.
Coll. van der Schaft. Coll. A. van der Willigen, à Haarlem, 1874, *f* 1200 (Angleterre).

L'étoile des rois. Dans une maison, deux figures se voyent par-dessus le battant inférieur de la porte Dans la rue plusieurs figures, dont les principales sont un garçon jouant de la vielle, une petite fille, ressemblant à celle de la **Sortie**, portant une couronne sur la tête, un garçon portant une grande étoile en papier et illuminée, et d'autres fig. dans l'ombre. Superbe dessin à la plume et fortement lavé à l'encre brune, à effet de lumière. Les figures à la porte en lumière
Coll. A van der Willigen à Haarlem, 1874, *f* 3150 (Angleterre).

Deux Juifs assis, en conversation. Joli croquis à la pierre noire.
Coll Cranenburgh, n°. 220 du Cat. *f* 20.
» B. Suermondt 1874. Musée de Berlin

Une femme avec son enfant sur le bras; jusqu'aux genoux. Beau dessin à la sanguine. H. 0.156. L. 0.12.
Coll. B. Suermondt 1874. Musée de Berlin.

Femme, dite la nourrice du fils de Rembrandt. C'est la même femme et le même costume à fourrure, que sur le dessin du musée Teyler; de face, à mi-corps, assise devant une table. Beau dessin à la plume et à l'encre brune. H. 0.13. L 0.08.
Coll. Lawrence; Mendes de Leon, 1843, *f* 50; Verstolk, *f* 285; Leembruggen, *f* 200 à lord Hertford.

---

[1] Bien que ce dessin soit d'une grande beauté je doute fort qu'on puisse l'attribuer à Rembrandt.

Groupe de quatre hommes; l'un assis dans un fauteuil joue de **la flûte; un autre est** assis sur la table; une dame est près de la table. A la plume **et légèrement lavé à l'encre** brune. H. 0.13. L. 0.15.
Coll. Mendes de Léon, *f* 37; Verstolk, *f* 161; Leembruggen, *f* 85.

Figure orientale; encre brune. Coll. v. d. Willigen, 1874, *f* 1375.

Homme assis sur un coussin; il tient un bâton en guise de flûte. A **la plume et à** l'encre brune. H. 0.14. L. 0 16.
Coll. Leembruggen, *f* 49.

Homme vêtu d'un manteau. A la plume. H. 0.16. L. 0.10.
Coll. Leembruggen, *f* 25.

Homme vu de dos. A la pierre noire. H. 0.12. L. 0.07.
Coll. Leembruggen, *f* 12.

Jeune femme, tenant un bâton; jusqu'aux genoux. Léger croquis au **trait, au pinceau à** l'encre brune. Sentiment délicat.
Coll. E. W. J. Bagelaar 1837; P. O. van der Chys, vendu en 1868 **à la Haye, *f* 21 à** M. van der Beek.

Garçon assis dans l'embrasure d'une fenêtre, reposant la tête dans **la main gauche**; la droite tient un grand chapeau. A la sanguine, lavé à l'encre de Ch. **facsimilé par Josi.**
British museum.

Étude d'une femme qui ouvre une porte ou une fenêtre (analogie **avec le dessin intitulé** la nourrice de Titus); étude délicate et vigoureuse; à l'encre brune.
British museum.

Étude de vieillard, contour à la plume. Beau dessin.
British museum.

3 **Études**, un garçon avec un chapeau sur la tête est accoudé sur le bras; **à la plume de roseau.**
British museum.

Femme allaitant un enfant. Grand effet, largement fait à la pierre noire, **à la sanguine** et à l'encre brune: très beau.
British museum.

Feuille avec 3 études d'homme, l'un habillé d'un long habit, **avec chapeau et bâton.** Plume et encre de Ch.
British museum.

Feuille avec 3 mendiants à béquilles; buste de femme au fond, **à la plume; peut-être** de Eeckhout.
British museum.

Deux timbaliers maures sur des mûles; lavis brun avec des touches **rouges et jaunes.** Beau dessin. British museum.

Un cavalier, avec chapeau à plumes, grande fraise et une longue épée; **le cheval indiqué** seulement en partie; la fig. lavée de brun, rouge, jaune; très beau dessin.
British museum.

Femme assise près d'une fenêtre, penchant la tête vers un enfant **dormant contre son** sein. (Étude pour une Marie). Léger contour et lavis. Au revers, étude d'un escalier.
British museum.

Une exécution; un homme va être décapité, un autre est amené, **un troisième est exécuté.** Léger contour.
British museum.

Jeune homme agenouillé. Plume. Musée Städel.

Figure agenouillée; à côté de lui une bouteille. Plume.
Musée de Munich.

Deux figures orientales; pierre noire et lavis brun.
Musée de Munich.

Une femme attachée à un piloris; auprès d'elle une hache. Étrange **composit Lavis** brun foncé.
Musée de Munich.

Étude de figure à la pierre noire. Musée de Munich.

Dix études d'homme etc. à la pierre noire. Musée de Munich.

Étude d'intérieur avec figure. A la plume. Musée de Munich.

Trois études de femme sur une feuille; plume et lavis brun: beau.
Musée de Munich.

Quelques femmes élégamment vêtues, l'une avec un chapeau à grande plume. Joli dessin.
Musée de Munich.

Deux têtes d'homme; plume et lavis. Musée de Munich.

Jeune homme; large étude. Ibid.

Homme lisant dans sa chambre près d'un lit; par la fenêtre ouverte on voit des arbres. Large lavis, à bel effet.
Musée de Munich.

Études différentes de femme sur une feuille, à la plume.
Musée de Munich.

Mendiant; à mi-corps. Étude à la plume. Musée de Munich.

Un homme et un enfant dans l'entrée d'une porte. Lavis à l'encre de Chine, petite feuille. Musée de Munich.

Étude de femme à la plume. Musée de Munich.

Étude de femme assise; pierre noire. Ibid.

Id. } Musée de Munich.
Id. }

Un homme agenouillé et épouvanté, pierre noire. Musée de Munich.

Mendiant assis à jambe de bois. Pierre noire. Musée de Munich.

Étude de garçon; ibid.

Groupe de figures; une assise sur un ane. Pierre noire. Musée de Munich.

Garçon battant un ane. A la plume. Douteux. Musée de Munich.

Deux grands-prêtres; deux autres figures les vénèrent. Croquis spirituel à la plume et à l'encre de Chine. Musée de Munich.

Une chaise avec un auge sculpté sur le dos. Musée de Munich.

Figure orientale; plume et encre brune. Musée de Munich.

Vieille femme dans son lit, accoudée sur le bras droit. Un homme assis devant le lit. Lavis brun. Musée de Munich.

Études de petits enfants; à la plume. Musée de Munich.

Une femme assise et pissant auprès d'un mur; au premier de l'eau où la figure se reflète. Large croquis fait avec beaucoup d'esprit. A la plume.
Musée de Munich.

Croquis de deux figures de femme, dont l'une assise. A la plume.
Musée de Munich.

Un cheval portant un homme et une femme, vus de dos; à côté le même sujet. Large lavis à la suie et avec des touches de sanguine. Très-beau.
Musée de Munich.

Un oriental à cheval, portant un bonnet à plume; deux hommes s'inclinent devant lui. Large contour brun à la plume.
Musée de Munich.

Mendiant avec deux jambes de bois. Musée de Munich.

Femme debout. 1635.

Femme tenant sur la tête un panier de fruits et de légumes.
Musée de Munich.

Deux vieillards en conversation. Musée de Munich.

Deux hommes id.
Musée de Munich

Composition; un homme jurant, les doigts levés; au devant des marches; au fond des bâtisses et des arbres qu'on aperçoit à travers les arcs.
Musée de Munich.

Femme assise; une vieille lui tresse les cheveux. A la plume et au lavis brun. Beau dessin. Coll. Albertine.

Étude de figure d'homme assise. Facsim. par Stieglitz.
Coll. Albertine.

Philosophe étudiant: bibliothèque, table avec un globe: à droite la fenêtre d'où vient une forte lumière. Bel effet Lavis brun.
Coll. Albertine.

Jeune fille tricotant; les mains très-jolies. Lavis à l'encre brune.
Coll. Albertine.

Un homme fermant une porte; étude à la plume et au lavis brun.
Coll. Albertine.

Trois orientaux debout; lavis à l'encre brune sur papier de Chine.
Coll. Albertine.

Femme au rouet. Pierre noire. Coll. Albertine.

Femme avec un enfant sur les genoux; une auréole autour de la tête de l'enfant. Pierre noire. Coll. Albertine.

Homme assis dans une chaise; un chapeau sur la tête. Pierre noire.
Coll. Albertine.

Mendiant. A la plume. Coll. Albertine.

Femme. A la pierre noire. Ibid.

Mendiant à jambe de bois. Ibid.

Trois figures orientales. A la pierre noire; 1630—35. Coll. Albertine.

Id. id.

Feuille avec 6 études. Coll Albertine.

Femme avec un bâton. Ibid.

Mendiants avec un chien; pierre noire Ibid.

Femme avec un homme à violon; pierre noire Coll. Albertine.

Femme apprenant à marcher à un enfant; sanguine; croquis fin.
Coll. Albertine.

Homme priant, et tête de femme. A la sanguine. Coll. Albertine.

Femme lisant dans un grand livre; sanguine. Douteux. Coll. Albertine.

Femme appuyée contre un mur, les mains jointes. A la plume; joli croquis. En bas une tête; au revers trois petites têtes. Coll. Albertine.

Homme assis sur une chaise: lavis brun. Coll. Albertine.

Femme tenant un enfant sur le bras. A la plume de roseau. Coll Albertine.

Croquis d'homme; encre de Chine et sanguine. Coll. Albertine.

Id. de femme. Coll. Albertine.

Id. }
Id. } à la plume. Coll. Albertine.

Femme dormant; plume; facsim. par Bartsch. Coll. Albertine.

Le ménage; l'homme à une table; la femme auprès d'un berceau, tient l'enfant sur ses genoux. Coll. Albertine.

Jeune fille dormant, la tête sur un oreiller; contour à la plume. Tres-beau.
Coll. Albertine.

Un marché, avec des tentes et plusieurs figures autour d'un charlatan. Plume et lavis couleur bistre. Coll. Albertine.

Étude d'homme de face, jusqu'aux genoux; à la plume et lavé à l'encre brune. H. 0 15. L. 0 11. Coll. Dupper, Dordrecht 1870, ƒ 26, à M. le baron van Reede van Oudtshoorn.

Deux Juifs, debout, en discours, figures entières. Brillant dessin à l'encre brune et aux couleurs. H. ± 13. L. ± 18. Coll Dupper, ƒ 47, à M. van Reede van Oudtshoorn.

Étude de 2 hommes et d'une femme; croquis à la plume, manière serrée Coll. Six Coll. Vis Blokhuyzen 1871, Rotterdam, ƒ 18, à M. le dr. Sträter à Aix-la-Chapelle.

Feuille d'étude, une tête de garçon, à la plume, légèrement ombrée de hachures; tête de femme dormant, au coutour. Coll. Blokhuizen, ƒ 1 50, Degrez.

Trois soldats assis autour d'une table; une servante leur apporte un plat, à l'encre brune. Blokhuyzen, ƒ 29, au dr. Sträter.

Étude d'homme de face, jusqu'aux genoux; à la plume et lavé à l'encre brune. H. 0.15. L. 0.11. Coll Dupper, à Dordrecht 1870, ƒ 26, à M. van Reede van Oudtshoorn.

Étude de figurine (probablement en bois) japonaise ou chinoise; léger croqnis lavé à l'encre brune, sur papier de Chine; au dos de la main de Rembrandt: *na een Oostindies poppetje geschets*. H 0.157. L. 0.91. Vente de Visser (v. d. Willigen), 1874, ƒ 130. M. Suermondt.

Autre étude semblable de la même figurine; mêmes remarques, au dos à la sanguine: *na Oostind poppetje*. L. 0.92. H. 0.155. Ibid. Tous les deux superbes et plein d'esprit. Vente de Visser (v. d. Willigen), 1874, ƒ 105. Coll. Knowles, Rotterdam.

L'atelier de Rembrandt. Le peintre, la tête couverte d'une toque, assis derrière son chevalet; devant lui une dame dans une chaise. Joli croquis.
Musée de Munich.

Vestibule de la maison de Rembrandt. 1658.

Chambre à trois fenêtres dans la maison de R. 1658.

Rembrandt dessinant d'après le modèle. 1648.

Trois élèves dessinant d'après le modèle; devant l'un une lampe avec abat-jour. Bel effet de la lumière dans l'ombre. Très-joli et très-intéressant.
Musée de Munich.

Intérieur d'un atelier; un peintre assis à son chevalet. Près de lui une dame assise et un monsieur qui regarde. A gauche un garçon qui dessine assis à une table. Dans la chambre des meubles, des costumes, un bouclier.
Probablement l'atelier de R.
A la plume et à l'encre brune.
British museum.

Le peintre assis devant son chevalet; avec une femme et un enfant auprès de lui. Large croquis à la plume.
Musée de Munich.

Le peintre dans son atelier, assis devant le chevalet. A gauche deux figures, dont une femme. Large croquis à la plume. Beau.
Musée de Munich.

Une vache debout, de profil à gauche. Grande et superbe étude à la plume, par traits vigoureux.
Musée Boymans.
Ce magnifique dessin, large environ 4 décim., encadré, a brûlé lors de l'incendie.

Deux têtes de chameaux [1]. A la plume et à l'encre brune.
Musée de Dresde.

---

[1] La Coll. Ploos van Amstel en conservait également.

Études de canards; très-beau et grassement esquissé à la pierre noire. Signé ***Rembrandt***. Musée de Munich.

Trois dromadaires. 1633.

Un » 1633.

Éléphant (Albertine). **1637.**

Études d'éléphant (Albertine). **1637.**

Un éléphant (British museum). **1641.**

Plusieurs figures avec un éléphant. 1641.

Cavalier avec une pique. 1641.

Études de lion. 1641.

» » » 1642.

Bataille de cavaliers. 1641.

Deux petits cavaliers. 1641.

Un carosse style Louis XIII. 1649.

D'autres études d'animaux — **un bœuf abattu**, à Bernard *f* 20, **un cheval, etc.** — ainsi que le panier rempli de dessins d'animaux d'après nature, mentionné dans ***l'inventaire***, démontrent l'activité de Rembrandt dans ces sujets.

PAYSAGES ET VUES.

Canal (Albertine). **1636.**

Ferme (Albertine). **1636.**

Grand chemin (Albertine). **1636.**

Ferme (Albertine). **1636.**

Ferme dans un bois (Albertine). **1636.**

Petit paysage (Städel). **1636.**

Paysage (Munich). **1636**

Petite maison à palissades. 1636.

Le *Rokin* **à Amsterdam. 1639.**

Rempart de ville. 1640.

Deux études pour le paysage aux trois chaumières. 1640

La chaumière et la grange à foin. 1641.

Le moulin dit de Rembr. 1641.

Le saule au bord de l'eau. 1642.

Bois avec un château. 1643.

Paysage hollandais. 1643.

Paysage aux trois arbres. 1643

Étude de paysage (comme l'eau-forte 320) **1645.**

Vue d'une grande ville. 1645.

La ferme dans le bois. 1645.

Bouquet d'arbres. 1645.

Rempart. 1645.

Vue d'une grande église. 1645.

Le village de Hillegom. 1647.

Boulevard St. Antoine. 1650.

Paysage montagneux. 1650.

Paysage avec 3 vaches. 1660.

Paysage à la tour carrée. 1650.

» » » » » 1650.

Hôtel de ville d'Amsterdam. 1652.

» » » » 1652.

L'entrée d'un grand édifice. 1652.

Bois avec des fermes. 1654.

Étude d'une ferme. 1654.

Grange avec toit en chaume, sous laquelle deux chariots; très-beau dessin, sûr et juste, à la plume et à l'encre brune.
Coll. Goll *f* 205.
Vente Verstolk van Soelen en 1847, *f* 957.
Musée Fodor.

Moulin sur le Blaauwhoofd, rempart d'Amsterdam; à la plume et à l'encre brune; superbe dessin, lavé par teintes plates.
Coll. Ploos van Amstel, 1800, *f* 70 à Boddens.
» Goll van Franckenstein, 1833, *f* 125.
» Idsinga.
» de Haas? acheté par lui *f* 1200, vendu à sa vente *f* 525.
» Jer. Harman, acheté par Verstolk van Soelen *f* 950.
» Verstolk van Soelen, *f* 1488.
Musée Fodor.

Le château des comtes à La Haye; très-beau dessin à la plume et lavé à l'encre brune; avec l'inscription en ancienne écriture: *Toude Jagthuys van de graven van Holland in 's gravenhage, nu vermaakt.*
Coll. Boendermaker 1722.
» Ploos van Amstel en 1800, *f* 71 à Temminck.
» J. de Vos en 1833, *f* 900.
» Six en 1851, *f* 1506.
Musée Fodor.

Vue de ville près de la Westerkerk à Amsterdam; largement touché à l'encre brune et à l'encre de Chine. Superbe dessin.
Musée Fodor.

La tour de la Westerkerk; à la plume et à l'encre brune, largement esquissé. L'inscription: Westerkerk Tooren te Amsterdam, Rembrandt, n'est pas de la main du peintre.
Vente J. de Groot en 1804 à Amsterdam.
» Baartz en 1860, *f* 100.
Musée Fodor.

Deux petits paysages, à la pierre noire. Douteux. Musée Teyler. [1].

Paysage à la plume et lavé à l'encre de Chine et de brun, à teintes plates et claires; deux moulins à scier le bois, avec des maisons, au bord de l'eau.
Musée Teyler.

Une pièce d'eau avec un petit bateau et deux figures; à droite dans l'ombre des chaumières de planches. Au trait et au lavis.
Musée Teyler.

Une ferme avec des arbres; à droite une porte d'entrée. Très-belle étude, largement touchée de brun Musée Teyler.

Paysage panoramique, une ville avec des tours au lointain. Papier brun, lavé à l'encre brune.
Musée de Berlin.

Paysage en largeur, une grange à foin près d'une chaumière; des arbres; un grand chemin s'étend vers l'horizon; un homme est assis au bord du chemin. Largement à la plume de roseau et au lavis de brun.
Musée de Berlin.

---

[1] **Paysage carré,** à droite une ruine dans l'eau; à gauche des arbres. Joli dessin, mais pas de R. Musée Teyler.

Paysage en largeur, avec une grange à foin. A la plume et légèrement lavé à l'encre de Chine.
Musée de Berlin.

Esquisse d'une ville; léger croquis à la plume et lavé de brun et d'une légère teinte de bleu.
Musée de Berlin.

Vue d'une grande ville, avec des édifices, des tours; au fond, une montagne. Plume et lavis d'encre brune, très-large.
Musée de Berlin.

Paysage en largeur; à gauche, un grand arbre, une chaumière, deux figures, une pièce d'eau etc., à droite, des roseaux, au fond le rivage. Les feuilles à traits ovales comme font Lievens et Farnerius. Très-beau; à la plume et à l'encre de Chine.
Musée de Berlin.

Croquis de paysage, à la plume; une chaumière, deux arbres.
Musée de Berlin.

Petit croquis d'un chantier. Fausse signature R. / 1637; dessin douteux.
Musée de Berlin.

Paysage avec moulin etc.
Coll. Haussmann, Hanovre. Musée de Berlin 1874.

? **Paysage**; à droite au premier plan un massif d'arbres, et un toit rouge; au bout d'un chemin se voit une tour ou Belvédère. A l'encre brune et avec des couleurs. On lit sous ce dessin ces mots d'une écriture ancienne:

Belvedere binne Nimwege en Kalverbos.

(Le Belvédère à Nimègue et le Kalverbos). Dans une collection de dessins de l'école de R. Pièce douteuse [1].
Musée de Berlin.

Vue dans une vaste allée, bordée d'arbres; à gauche une grille, formant l'entrée d'une maison de campagne; quelques figures. Très-large esquisse, lavée de brun.
Musée du Louvre.

Un moulin, entouré d'arbustes et de palissades; au premier plan un homme assis, dessinant. A la plume.
Musée du Louvre.

Vue de ville; un rempart avec un pont; à droite et à gauche des maisons à toits pointus. Lavé de brun et de rouge; ciel clair. Admirable dessin, plein d'effet et d'une grande simplicité d'exécution. Probablement une vue d'Amsterdam.
Musée du Louvre.

Vue de ville. A gauche de larges masses d'arbres lavés d'une teinte plate et des maisons; au devant, le canal d'une ville, bordé au fond de maisons, d'un pont etc. Ce groupe est en vigueur. Admirable dessin à la plume de roseau et lavé de brun.
Musée du Louvre.

Vue du marché à Rotterdam, à droite la statue d'Érasme; au fond la tour de l'église. Beau dessin à la plume et lavé de brun chaud.
Musée de Dresde.

Grange avec des arbres et cour de ferme. Lavé à l'encre brune et au rouge.
Musée de Dresde.

Entrée d'une ville, rempart, fossé, pont-levis et porte; contour à la plume et lavé à l'encre de Chine sur papier jaune. Superbe dessin d'une authenticité indubitable. Au revers la signature fausse en écriture ancienne: *Rembrandt van Rijn.*
Musée de Dresde.

Eau calme; au lointain un rempart et un moulin. Leiden? Contour à l'encre brune. Signature fausse.
Musée de Dresde.

---

[1] Dans la Collection de Jongh, vendue en 1810 à Rotterdam, je trouve; Het Belvedere en Kalverbos te Nijmegen, par Rembrandt, comme le précédent (à la plume et lavé à l'encre brune), ƒ 66 à Le Brun.

Vue d'un rempart de ville. Beau dessin à la plume. Fausse signature Rembrandt van Rijn en écriture ancienne.
Musée de Dresde.

Paysage plat à horizon étendu. A l'encre brune.
Musée de Dresde.

Paysage avec une figure; vigoureux dessin au lavis de brun, à la plume et avec un peu de rouge. Les arbres au contour avec de larges teintes plates.
Musée de Dresde.

Intérieur d'étable, avec un cheval, une vache et une chèvre; la lumière entre par la porte. Large lavis à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Paysage non achevé; une cabane, une grange à foin, un arbre; à la plume et au lavis de brun. Beau dessin.
Musée de Dresde.

Esquisse de paysage, lavée à l'encre brune.
Musée de Dresde.

Paysage avec des bergers et un troupeau. Lavé à l'encre brune et avec du rouge. Dessin apocryphe.
Musée de Dresde.

Idem avec un arbre et une grange près de l'eau. A l'encre brune et à la plume de roseau; feuilles ovales.
Musée de Dresde.

Intérieur d'église ou d'édifice, fond très-fin et léger, vu à travers un portail; au premier plan deux figures. A l'encre brune.
Musée de Dresde.

Mer agitée avec un vaisseau; en haut, une étude de tête. Croquis à la plume.
Musée de Dresde.

Paysage avec une grange à berceau de vigne. Contour largement et vigoureusement lavé à teintes plates à l'encre brune et avec un peu de rouge. Très-beau
Musée de Dresde.

Deux paysages, à la plume et à l'encre de Chine. Le feuillage des arbres est fait par petits traits aigus comme dans certaines eaux-fortes.
Musée de Dresde.

Idem avec des fabriques et au milieu un pont-levis. A la plume et à l'encre de Chine, léger croquis H. 0.175. L. 0.282 Coll. Baartz, sous le nom de van Borssum. L'attribution à R a plus de vraisemblance.
Coll. J. de Vos Jbz.

Idem avec un petit pont et de grands arbres; lointain éclairé. L'effet seul indiqué en quelques traits de plume et des touches plates de brun. H. 0.187. L. 0.27.
Coll. Esdaile; coll. J. de Vos Jbz.

Chemin conduisant à une corderie. A la plume et lavé de brun sur papier brun. H. 0.105. L. 0.165.
Coll. C. Dalen, Rotterdam, 1853, *ƒ* 50.
» J. de Vos Jbz.

Habitations rustiques entourées d'arbres. A la plume et à l'encre brune; dessin fin et détaillé H. 0.082. L. 0.167.
Coll. J. de Vos Jbz.

Paysage; grande et large esquisse en quelques touches plates d'encre brune; à gauche un grand arbre, au second plan une montagne où conduit un pont. H. 0.195. L. 0.31.
Coll. J. de Vos Jbz.

Maisons rustiques, entourées d'arbres; au premier plan un bateau Larges traits de plume. H. 0.153. L. 0 25.
Coll. Verstolk; coll. J. de Vos Jbz.

Vue étendue sur une contrée plate, on y voit des champs couverts de moissons et des petites figures; lavé à l'encre brune.
Coll. Goll.; Cranenburgh, *f* 180; J. de Vos Jbz.

Vue perspective d'un fossé, entouré des deux côtés d'arbres et de cloisons. Légèrement dessiné à la plume et lavé de brun; effet lumineux et fin du soleil à travers les feuilles. Auparavant attribué à van Borssum, mais plus vraisemblablement de la main de Rembrandt. H. 0.155. L. 202. Coll. J. de Vos Jbz.

Vue du Wetering près des stadspakhuizen (près des magasins d'Amsterdam). Large croquis à la plume et à l'encre brune.
Coll. Burlett; coll. Verstolk; coll. J. de Vos Jbz.

Paysage avec des maisons rustiques et des arbres. A la plume. H. 0.40. L. 0.225.
Coll. J. de Vos Jbz.

La cabane; à la plume et lavé de brun H. 0.095. L. 0.17.
Coll. J. de Vos Jbz.

Petit paysage, vue sur un des boulevards d'Amsterdam. H. 0.12. L. 0.18.
Très-beau dessin. Acheté par M. J. de Vos Jbz. de M. M. Gruyter en 1846.

La porte dite Jan-Rodenpoort à Amsterdam. A la plume et lavé de brun; au revers est écrit: Het oude Jan-Rodenpoortspoortje. H. 0.14. L. 0.20.
Coll. De Vos 1833; coll. J. de Vos Jbz.

Petit paysage; ferme entourée d'arbres; lavé à l'encre brune. Dessin joli, mais douteux.
Coll. Verstolk van Soelen.
" Madame van Pallandt, 1867, Amsterdam, *f* 80 à M. J. de Vos Jbz.

L'Amstel vu du Hooge Sluis (haute écluse ou haut pont) à Amsterdam; à droite et à gauche les rives du fleuve avec des maisons, des moulins, des bateaux etc. Beau croquis à la plume et lavé de brun. Aux coins cintrés, sur parchemin. H. 0.14. L. 0.23. Il porte la marque de la coll. Jean de Bary, 1759, *f* 60.
Coll. J. de Vos, 1833, *f* 185.
" Six, 1851.
" Leembruggen, 1866, *f* 120.
" M. J. de Vos Jbz. [1]

Paysage hollandais. Au premier plan des cabanes entourées d'arbres; un fossé coupe les prairies; à l'horizon, une tour de ville et des moulins Effet d'ombres et de parties claires par un ciel nuageux. A la plume de roseau et au lavis de brun, le lointain à l'encre de Chine, Superbe dessin. H. 0.126. L. 0.302.
Coll. lord Spencer.
" Jer. Harman, à Londres, acheté par Verstolk *f* 1325.
" Verstolk, 1847, *f* 1340 à M. J. de Vos Jbz.

Ferme ombragée par de hauts arbres; au premier plan un chemin et un fossé, avec un petit pont près de la ferme. A la plume et au lavis d'encre brune; vigoureux et nourri de ton, bel effet, exécution finie dans le genre de quelques paysages à l'eau-forte. H 0.14. L. 0.19.
Coll. Cranenburgh.
" de Kat, 1867, *f* 290 à M. J. de Vos Jbz.

Maison rustique, avec des arbres près de l'eau. A la plume et à l'encre de Chine. H. 0.16. L. 0 23.
Collection J. de Vos Jbz

Paysage aux deux granges à foin; prairie plate, au milieu une maison rustique, avec deux granges à foin; au premier plan une pièce d'eau; au lointain une maison de campagne. Exécution soignée, à la plume et aux couleurs vertes et brunes; un ciel fin, gris et brun. H. 0.13. L. 0.23.
Coll. Goll, 1833, acheté par Six van Hillegom *f* 750. Acheté à cette dernière vente en 1851, *f* 430, par M J. de Vos Jbz.

---

[1] C'est probablement le dessin, *f* 4 par Josi à la vente de Jongh, Rotterdam 1810.

Vue étendue d'un paysage plat; avec de petites figures; au lointain une ville. A la plume et lavé à l'encre brune et de Chine, avec quelques touches à la sanguine. H. 0.115. L. 0 33.
Coll. Goll. *f* 25.
Attribué chez Verstolk à Ph. Koninck, mais il appartient plutôt à l'œuvre de Rembrandt.
Coll. Verstolk, *f* 216. Acheté par M. J. de Vos Jbz.

Chemin bordé d'arbres et de chaumières, en vigueur contre le lointain clair qui réprésente un village avec une tour, entouré d'arbres. Largement lavé à l'encre brune. H. 0 07. L. 0.19.
Coll. de Kat 1867 *f* 75.
» J. de Vos Jbz.

Entrée de village; quelques maisons avec des arbres; très-légèrement indiqué à la plume, avec un léger lavis brun; d'un dessin très-sûr. H. 0.09. L. 0 17.
Coll. Esdaile.
» de Kat 1867, *f* 33 à M. Knowles.

Une ferme à gauche, un homme apparaît au-dessus du battant de la porte et salue un cavalier qui vient du côté droit, avec deux chiens de chasse. Au milieu deux vaches couchées et une debout. Fond d'arbres avec une tour de village.
Largement dessiné à la plume et à l'encre brune; léger croquis. H. 0.20. I. 0.26.
Coll. de Kat 1867, *f* 34 à M. Vis Blokhuizen à Rotterdam. 1871, *f* 28 à M. van Reede van Oudtshoorn.

Chaumière entourée d'arbres. A la plume avec des lavis de brun. — C'est la chaumière que Rembrandt a souvent reproduite à l'eau-forte.
Coll. de M. Klinkhamer.

Vive et forte esquisse de cabane avec grange; deux figures devant la maison; près de la grange un chariot; à la plume de roseau à l'encre brune. H. 0.20. L. 0.317.
Coll. B. Suermondt.
Probablement de Ph. Koninck. Comparez le tableau de Koninck, de la coll. Dupper.

Vue panoramique d'une coutrée parsemée de bosquets, de maisonnettes, de tours, d'eau avec des navires, d'une maison de campagne à fronton grec. A l'horizon des montagnes. Probablement une vue en Gueldre. A la plume en contours larges, avec des lavis de brun. H. 0.115. L. 0.18.
Coll. B. Suermondt.
Musée de Berlin.

Rempart de ville; lavis brun: avec l'inscription: *aende St. Antoniswal.*
Musée Städel, à Franckfort.

Paysage avec figures, et deux mulets; à droite une femme assise avec un enfant. Plume et lavis brun. Papier à la folie.
Musée Städel.

Un bateau à voile, avec quatre figures; large contour et lavis brun.
Coll. Albertine.

Entrée d'une église, avec deux figures et un chien. Lavis brun.
Coll. Albertine.

Un canal avec des maisons et un moulin à scier le bois. Contour brun avec un peu de lavis. Coll. Albertine.

Canal (Amstel ou Omval?) avec des maisons, des moulins, un pont-levis, un vaisseau. Légèrement lavé à l'encre brune.
Coll. Albertine.

Vue aux environs d'Amsterdam; un moulin, avec porte, des palissades etc. A la plume et lavé à l'encre de Chine et à l'encre brune.
Coll. Albertine.

La Westerkerk (?), un moulin et des remparts. Beau lavis à l'encre brune.
Coll. Albertine.

Divers croquis de paysages: *a.* un rempart.
b. porte de ville.
c. contrée plate. A la pierre noire.
d. contrée plate avec canal.
e. paysage hollandais.
f. des maisons, des moulins et quelques vaisseaux; au 1er plan un canal. Lavé à l'encre brune.
Coll. Albertine.

Trois études de vaisseau, à la pierre noire. Très-beau. Coll. Albertine.

Trois paysages plats. Coll. Albertine.

Quatre études de paysage à la pierre noire. Coll. Albertine.

Grand paysage; au milieu d'une pièce d'eau un édifice monumental entouré d'arbres, ciel nuageux. A la plume avec lavis de brun et à l'encre de Chine et du rouge.
Musée de Munich.

Fermes avec bois, un canal, et des navires. Vigoureux dessin à l'encre couleur de bistre; magistralement dessiné. Musée de Munich.

Ruines d'un château; lavis brun. Musée de Munich.

Les mêmes ruines d'un autre point de vue; très-beau. Musée de Munich.

Canal avec des maisons, un moulin, un bateau. A la plume et lavé de suie.
British museum.

Vue d'une ville avec des tours, des châteaux situés sur une hauteur; à droite une pièce d'eau: dessin d'un effet grandiose. Les batiments bruns dans l'ombre, au milieu d'eux un groupe de batiments en forte lumière. Ciel bleu sombre, avant-plan clair de couleur jaune, fauve. Signé W. E. (Esdaile). British museum.

Paysage avec grand arbre, largement fait au trait, seulement quelques feuilles dessinées; largement lavé de brun; étoffé de 2 figures, très-beau.
British museum.

Un boulevard de ville avec moulin, maisons etc. légèrement fait à la plume avec lavis de suie. British museum.

Vue de ville (peut-être Amsterdam), canal avec pont et maisons et arbres. Lavé de rouge, de noir et de teintes verdâtres. Beau dessin.
British museum.

Grand paysage montagneux; arbres, tours, un pont à 2 arcades, à droite une rivière avec un vaisseau.
British museum.

Vue d'une rivière avec paysage au lointain; encre brune.
British museum.

Chemin avec des arbres et des cabanes; largement dessiné à la plume et lavé à l'encre brune. Beau dessin authentique.
British museum.

Ferme avec arbres, située à un fossé, sur lequel un petit pont; plus loin une digue. (Facsimile par Burnet?)
British museum.

Ferme avec arbres et un fossé: contour à la plume et lavis brun.
British museum.

Ferme avec grange à foin, arbres etc. Larges contours à la plume de roseau avec léger lavis à l'encre de Chine.
British museum.

Bouquet de bois avec tour à 3 moulures cintrées; analogie avec la tour de Ransdorp, les arbres finement dessinées A la plume avec lavis.
British museum.

Grande ferme avec grange et arbres; large esquisse à la plume et à l'encre brune, sur papier brun. British museum.

Paysage (près de Muiden?); un pont-levis, une porte, plus loin un village; terrain plat avec un canal. A la plume et lavé de brun.
British museum.

Paysage avec un puits et une tour d'église; les arbres à grandes feuilles ovales avec hachures, ton brun vigoureux.
British museum.

Grange à foin avec arbres, une palissade, un pont et une porte sur un fossé. Vigoureux lavis brun.
British museum.
Ce dessin me paraît de Ph. Koninck. Comparez le tableaux de ce maître de la coll. Dupper, actuellement au musée d'Amsterdam.

Grange avec cloison en bois, un fossé, des arbres; large lavis à l'encre brune.
British museum.

Porte dite Jan Rodenpoortstoren; ancienne porte à Amsterdam, démolie au milieu du 17e siècle. Superbe et fine étude à la plume et lavée de brun; éclat et finesse de ton: sur papier de Chine. H. 0.165. L. 0.227.
Probablement de la coll Muilman, 1773, (h. 6¼, l. 8⅞), *f* 13, à v. d. Dussen.
Coll. Dupper, à Dordrecht; vendu 1870, *f* 190, à de Gruyter.

Vue sur le boulevard et la porte de Harlem à Amsterdam. Magnifique esquisse à la plume de roseau et à l'encre jaune sur grand papier à la folie; l. 0 29, h. 0.142, catalogué comme A. v. Borssum, mais certainement de Rembrandt; dans la coll. Dupper, 1870, vendu *f* 90. Coll. B Suermondt, maintenant au musée de Berlin. (C'est probablement le dessin: „Een vestgezicht aan de Haarlemmerpoort te Amsterdam, fiksch en natuurlijk met de pen en geele inkt, h. 5⅞, br. 12 d.” Coll. Muilman, 1773, *f* 80, à Fouquet).

Une ferme, avec arbres, près d'un chemin, avec un pont et porte d'entrée sur un fossé. Large et superbe croquis à la plume de roseau avec légères teintes à l'encre brune. Papier à l'aigle aux ailes déployées; l. 0.212, h. 0.134. Vente de Visser, 1872. (Coll. v. d Willigen, 2e partie), 1874, *f* 150.

EAUX-FORTES.

Les nos sont ceux de M. Blanc, les dates renvoyent à mon catal. chronol.

ANCIEN TESTAMENT.

1. Adam et Ève. 1638.
2. Abraham recevant les anges. 1656.
3. Agar renvoyée par Abraham. 1637.
4. Abraham caressant Isaac. 1638.
5. „ parlant à „ 1645.
6. Le sacrifice d'Abraham. 1655.
7. Jacob et Laban. 1641.
8. Quatre estampes de la Piedra gloriosa. 1655.
9. Joseph racontant ses songes. 1638.
10. Jacob pleurant la mort de Joseph. Page 566. Note.
11. Joseph et la femme de Potiphar. 1634.
12. Le triomphe de Mardochée. 1640.
13. David en prière. 1652.
14. Tobie aveugle. 1651.
15. „ „ 1651.
16. L'ange disparaît devant Manoé et sa femme. 1641.

NOUVEAU TESTAMENT.

17. L'annonciation aux bergers. 1634.
18. La nativité. 1654.
19. L'adoration des bergers. 1640.
20. La circoncision. 1654.
21. Petite circoncision. 1630.
22. Présentation au temple. 1639.
23. » » » 1658.
24. » » » 1630.
25. Fuite en Égypte. 1633.
26. » » » 1651.
27. » » » 1640.
28. » » » 1654.
(Blanc — » de la main gauche » lisez » droite. »)
29. » » » 1654.
30. Repos en Égypte. 1640.
31. » » » 1645.
B. 34. Cl. 39. Wils. 38.
lisez: 58. 62. 63.
32. La Vierge sur des nuages. 1641.
33. Sainte famille. 1640.
34. » » 1654.
35. Jésus disputant avec les docteurs. 1654.
36. Jésus au milieu des docteurs. 1652.
37. Jésus parlant aux docteurs. 1630.
38. Jésus ramené du temple. 1654.
39. Jésus prêchant. 1652.
40. Décollat. de St. Jean-Baptiste. 1640.
41. Le bon Samaritain. 1633.
42. Le denier de César. 1635.
43. Retour de l'enfant prodigue. 1636.
44. Jésus chassant les vendeurs du temple. 1635.
45. La Samaritaine. 1658.
46. La Samaritaine. 1634.
47. Petite résurrect. de Lazare. 1642.
48. Grande id. 1632.
49. Jésus guérissant les malades. 1650.
50. Jésus au jardin des oliviers. 1655.
51. Jésus présenté au peuple. 1655.
52. Ecce homo. 1636.
53. Les 3 croix. 1655.
54. Jésus en croix. 1640.
55. » » » 1635.
56. Gr. descente de croix. 1633.
57. Descente de croix. 1642.
58. » au flambeau. 1654.
59. La Vierge de douleur. 1640.
60. Jésus porté au tombeau. 1632.
61. Jésus mis au tombeau. 1654.
62. Les pèlerins d'Emmaüs. 1634.
63. » » » 1654.
64. Jésus apparaissant aux disciples. 1650.
65. St. Pierre guériss. un paralytique. 1650.
66. » » » » » 1659.
67. St. Pierre. 1655.
68. St. Étienne. 1635.
69. Baptême de l'Eunuque. 1641.
70. Mort de la Vierge. 1639.
71. St. Jérôme. 1654.
72. » » 1632.
73. » » 1635.
74. » » 1642.
75. » » 1650.
76. » » 1642.
77. » » 1629.
(NB. Bartsch 106. St. Jérôme. 1629.)
78. St. François. 1657.

ALLÉGORIES ET FANTAISIES.

79. La jeunesse surprise par la mort. 1639.
80. Le tombeau allégorique (Le Phénix). 1648.
81. L'histoire de St. Paul. (La fortune contraire.) 1633.
82. Medée. 1648.
83. La Bohémienne. 1642.
84. Faustus. 1648.
85. L'étoile des rois. 1641.
86. Gr. chasse aux lions. 1641.
87. Chasse aux lions. 1641.
88. » » » 1641.
89. Bataille. 1641.
90 Musiciens ambulants. 1635.
91. Aveugle jouant du violon. 1631.
92. Charlatan. 1635.
93. La faiseuse de galettes. 1635.

94. Le petit orfèvre. 1654.
95. Vendeur de mort-aux-rats 1632.
96. " " " 1632.
97. Le jeu de kolf. 1654.
98. La synagogue. 1648.
99. Joueur de veille. 1641.
100. Le dessinateur. Page 566.
101. Juif à grand bonnet. 1639.
102. Le femme aux ognons. Page 566.
103. Paysan. 1631.
104. Joueur de cartes. 1641.
105. Le Persan. 1632.
106. Homme à cheval. 1632.
107. Fig. polonaise. 1635.
108. " " 1631.
109. Vieillard vu de dos. Voir n°. 308.
110. Paysan et paysanne marchant (?)
111. Vieillard en méditation. 1645.
112. Philosophe méditant. Page 566.
113 Phil. avec un sablier. " "
114. Vieillard sans barbe. 1631.
115. " à courte barbe. 1635.
116. Médecin tâtant le pouls. 1639.
117. Les baigneurs. 1631.
118. Polonais. 1635.
119. Fig. vénitiennes. 1631.
120. Paysan avec femme et enfant. 1652.
121. Le patineur. 1640.
122. Griffonnements. 1640.
123. " 1635.

GUEUX.

124. Gueux assis. 1631.
125. " debout. 1640.
126. " " 1640.
127. Un gueux et sa femme. 1640.
128. Gueux et gueuse. 1630.
129. Mendiants. 1630.
130. Gueux. 1631.
131. [1] Gueux à manteau déchiqueté. 1631.
132. La femme à la calebasse. 1631.
133. Petit gueux debout. 1630.
134. Vieille mendiante. 1646.
135. Gueux se chauffant les mains. 1635.
136. Gueux assis. 1630.
137. Paysan déguenillé. 1640.
138. Lépreux. 1631.
139. Vieux mendiant. 1631.
140. 't Is vinnich kout. 1634.
141. Dat's niet. 1634.
142. Gueux estropié. 1640.
143. Paysan debout. Page 566.
144. Paysanne " " "
145. Mendiants. 1648.
146. " 1648.
147. Gueux. 1648.
148. " 1648.
149. " à gros ventre. 1648.
150. " 1648.

SUJETS LIBRES.

151. Le lit à la française. 1646.
152. Le moine dans le bled. 1642.
153. Uilenspiegel. 1642.
154. Le vieillard endormi. 1642.
155. L'homme qui pisse. 1630.
156. La femme qui pisse. 1631.
157. Le peintre dessinant d'après le modèle. (Afin de ne pas embrouiller les recherches j'ai laissé cette pièce à la place que lui a assignée M. Blanc, bien que ce ne soit pas une pièce libre, mais Rembrandt dessinant dans son atelier.) 1648.
158. Homme nu assis. 1646.
159. Fig. académiques. 1646.
160. Académie d'un homme. 1646.
161. La femme devant le poêle. 1658.
162 Femme nue assise sur une butte. 1635.
163. " au bain. 1658.
164. " les pieds dans l'eau. 1658.
165. Diane. 1631.
166. La femme à la flèche. 1661.
167. Antiope et Jupiter. 1659.
168. Danaé et Jupiter. 1631.
169. Femme couchée. (Pas une *Négresse*) 1658.

[1] Dans le cat. chronol. il y a par erreur le n°. 137, au lieu de 131.

PORTRAITS.

170. C. Anslo. 1641.
171. J. Asselijn. 1647.
172. E. Bonus 1647.
173. Tête de vieillard, (pas Cats). 1635.
174. Le petit Coppenol. 1632.
175. Coppenol. 1661.
176. A. Francen. 1655.
177. Jeune homme (pas Guillaume II). 1641.
178. Haring. 1655.
179. Haring fils. 1655.
180. Cl. de Jonghe. 1651.
181. Van der Linden. 1647.
182. Lutma. 1656.
183. Menasse-ben-Israël. 1636.
184. Six. 1647.
185. Portrait d'homme (pas Six). Douteux.
186. Sylvius. 1633.
187. " 1645.
188. Tholinx. 1656.
189. J. Uytenboogaerd. 1639.
190. Uytenboogaerd (le ministre). 1635.
191. La mère de Rembrandt. 1633.
192. " " " " 1628.
193. " " " " 1628.
194. " " " " Pièce que je n'ai pas vue.
195. " " " " 1631.
196. " " " " 1631.
197. " " " " Pièce que je n'ai pas vue.
198. " " " " 1631.
199. Saskia (la grande mariée juive). 1634.
200. " " petite " " 1638.
201. " coiffée en cheveux. 1634.
202. " (femme malade). 1640.
203. R. et Saskia. 1636.
204. Rembrandt. 1630.
205. " 1630.
206. " 1684. (œil droit, lisez: œil gauche).
207. Rembrandt. 1633.
208. " 1630.
209. " 1630.
210. Rembrandt. 1633.
211. " 1631. (lisez: aet. 24)
212. " 1634.
213. " 1631.
214. " 1630.
215. " 1631.
216. " 1638.
217. " 1630.
218. " 1630.
219. " 1630.
220. " 1631.
221. " 1631.
222. " 1631.
223. " 1631.
224. " 1631.
225. " 1631.
226. " 1630.
227. " 1633.
228. " 1645.
229. " 1633.
230. (à retrancher). Page 486.
231. Rembrandt. 1634.
232. " 1634.
233. " 1638.
234. " 1639.
235. " 1648.
236. Titus. 1654.
237. Griffonnements avec tête de R. 1634.
238. " " " " " 1631.
239. Étude pour la gr. mariée juive. 1634.
240. Jeune fille au panier. 1640.
241. La Mauresse blanche. 1635.
242. La liseuse. 1634.
243. Femme à la guimpe. Page 566.
244 [1] Vieille dormant. 1635.
245. Vieille au capuchon. 1631.
246. Tête de vieille. 1632.
247. Femme lisant. Page 566.
248. Vieille. Page 566.
249. Six têtes. 1636.
250. Trois têtes. 1636.
251. " " 1637.

[1] Dans le cat. chronologique cette pièce se trouve per erreur sous le n°. 245.

252. (Petite tête de femme). La mère de R. 1628
253. Jeune homme à la gibecière. 1650.
254. Jeune homme au chapeau retroussé (à retrancher). Page 566.
255. Jeune homme. 1635.
256. » » Page 566.
257. Écrivain. 1641.
258. Jeune homme. 1637.
259. Homme à bouche de travers. Page 566.
260. Homme au chapeau. 1630.
261. Buste d'homme. 1635.
262. Homme sous une treille. 1642.
263. » faisant la moue. Page 566.
264. » âgé. 1631.
265. » de face. 1630.
266. » assis. 1630.
267. Buste d'homme. 1631.
268. Vieillard. 1640.
269. Juif. 1637.
270. Vieillard. 1635.
271. » 1640.
272. » 1630.
273. » 1630.
274. » chauve. 1630.
275. » » 1631.
276. » » 1631.
277. » Page 566.
278. » » »
379. » » »
280. Vieillard. 1635.
281. » 1631.
282. » 1630.
283. » 1630.
284. » 1631.
285. » 1630.
286. » 1640.
287. » 1650.
288. Tête orientale. 1635.
289. » » 1635.
290. Petit vieillard. Voir 308.
291. Juif. » »
292. Petit vieillard. » »
293. Esclave turc. » »
294. Profil de vieillard. 1635.
295. Homme avec bandelette au bonnet. P. 566.
296. Esclave. Page 566.
297. Tête à bonnet. Page 566.
298. Profil à barbe droite. 1631.
299. Petite tête. 1635.
300. Tête à demi-chauve. Page 566.
301. Profil de vieillard grotesque. 1635.
302. Petit buste à très-haut bonnet 1631.
303. Trois profils de vieillard. Page 566.
304. Profil de vieillard. Page 566.
305. Profil de vieillard. » »
306. Petit vieillard. » »
307. Tête d'homme. » »
308. Griffonnement. 1635.

PAYSAGES ET ANIMAUX.

309. Les ruines au bord de la mer. 1634.
310. Le grand arbre. Page 566.
311. Le pont de Six. 1645.
312. Omval. 1645.
313. Amsterdam. 1641.
314. Le chasseur. 1650.
315. Paysage aux 3 arbres. 1643.
316. L'homme au lait. 1636.
317. Les 2 maisons au pignon pointu. 1640.
318. Les 3 chaumières. 1650.
319. La tour carrée. 1650.
320. Le pays. au dessinateur. 1645.
321. Le berger. 1644.
322. Le canal. 1640.
323. Le bouquet de bois. 1652.
324. Pays. à la tour. 1650.
325. La grange. 1636.
326. La chaumière au grand arbre. 1641.
327. La chaumière et la grange à foin 1641.
328 L'obélisque. 1640.
329. La barque à la voile et les chaumières près du canal. 1645.
330. Le verger. 1640.
331. La grotte et le ruisseau. 1645.
332. La chaumière entourée de planches. 1632.
333. Le moulin. 1641.
334. La campagne d'Uytenboogaard. 1651.
335. Le canal aux cygnes. 1650.

336. Le pays. au bateau. 1650.
337. " " à la vache. 1640.
338. Le village à la vieille cour carrée. 1653.
339. Le petit homme. Page 566
340. Le grand arbre. Pièce que je n'ai pas vue.
341. Le pêcheur dans une barque. Page 566.
342. La maison basse. 1636.
343. Le pays aux palissades. 1659.
344. La grange. Douteux.
345. Le chariot à foin. 1635.
346. Le taureau. 1640.
347. La rue du village. Page 566.
348. Griffonnements avec un taillis etc. P 566.
349. " " " arbre. 1643.
350. Le cochon. 1643.
351. Étude de chien. 1635.
352. Le chien endormi. 1638.
353. La coquille. 1650.
(Bartsch 215. Paysage au carosse. 1640.)
(Bartsch 250. La maison aux 3 cheminées. 1650.)

TABLE DES NOMS

MENTIONNÉS DANS CET OUVRAGE.

TABLE DES MATIÈRES.

PIÈCES A L'APPUI ET SUPPLÉMENTS.

EXTRAITS DE PIÈCES AUTHENTIQUES.

SUPPLÉMENTS.